

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Karla Beraldo de Souza

**A TRADIÇÃO LEGITIMADA: UM ESTUDO SOBRE O SUPLEMENTO
LITERÁRIO SABÁTICO, DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO**

Bauru
2012

Karla Beraldo de Souza

**A TRADIÇÃO LEGITIMADA: UM ESTUDO SOBRE O SUPLEMENTO
LITERÁRIO SABÁTICO, DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura.

Agência Financiadora
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Bauru
2012**

Souza, Karla Beraldo.

A tradição legitimada: um estudo sobre o suplemento literário Sabático, do jornal O Estado de S. Paulo / Karla Beraldo de Souza, 2012
176 f.

Orientador: Mauro de Souza Ventura

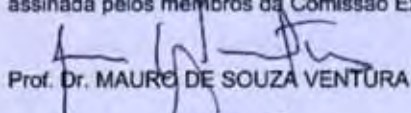
Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2012

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE KARLA BERALDO DE SOUZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO DE BAURU.

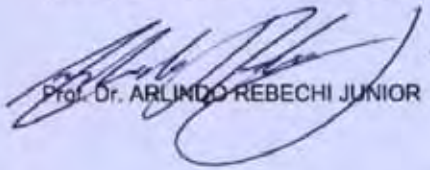
Aos 27 dias do mês de julho do ano de 2012, às 08:30 horas, no(a) Sala de Defesa dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. MAURO DE SOUZA VENTURA do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS do(a) Programa de Pós-Graduação Em Comunicação / Universidade Metodista de São Paulo, Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de KARLA BERALDO DE SOUZA, intitulada "A tradição legitimada: um estudo sobre o suplemento literário Sabático, do jornal O Estado de S. Paulo". Após a exposição, a discente foi argüida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: _____

APROVADO

Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. MAURO DE SOUZA VENTURA


Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS


Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR

Dedico este trabalho a minha mãe, grande incentivadora da realização deste mestrado.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meus pais, Anderson e Ana, e irmão Leonardo, por serem a razão de tudo, sempre.

Ao PPGCOM da Unesp, pela oportunidade, e aos professores desta pós-graduação, por todos os ensinamentos e palavras de incentivo.

Ao meu orientador, Mauro de Souza Ventura, sobretudo pela paciência!

Aos colegas de mestrado e hoje amigos que dividiram comigo as alegrias e angústias de se fazer pesquisa. Em especial a Karol por, nos momentos mais difíceis, me fazer acreditar que eu era capaz.

Ao meu namorado, Neto, por toda compreensão, apoio e carinho.

À amiga Maíra, pelas preciosas dicas.

Aos colegas do Jornal da Cidade e, em especial, ao pra sempre amigo Diego, por ter dividido comigo o desafio de ser jornalista cultural e por ter me ensinado muito do pouco que sei.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro oferecido durante os últimos 12 meses deste percurso.

Por fim, a todos os familiares e amigos que se sentem realizados a cada conquista da minha vida.

“É do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia”

Clarice Lispector

SOUZA, Karla Beraldo de. **A tradição legitimada: um estudo sobre o suplemento literário Sabático, do jornal O Estado de S. Paulo.** 2012, 174f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Unesp, Bauru, 2012.

RESUMO

Esta pesquisa tem por finalidade o estudo do universo temático e editorial do suplemento literário *Sabático*, do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nossa proposta é investigar o jornalismo cultural – entendido enquanto instância de difusão e consagração, que atua nos mecanismos de criação de consensos sobre o valor da cultura e da arte -, intrigados pelo surgimento de um novo produto editorial e cujo nascimento propõe o resgate de um periódico lendário – o *Suplemento Literário* - em um cenário aparentemente adverso a publicações realizadas sob seus moldes. Para tanto, dividimos nossa pesquisa em duas etapas: discussão teórica e análise do objeto. Iniciamos o trabalho abordando o desenvolvimento histórico dos sentidos de cultura e a constituição da mesma enquanto campo autônomo. Discorremos sobre o mecanismo de produção de valor da obra de arte e sobre a formação, estrutura e funcionamento do mercado de bens simbólicos, além de questões referentes à esfera cultural no contexto da pós-modernidade. Em seguida, relacionamos a prática jornalística observada no suplemento literário *Sabático* aos processos de configuração do campo cultural, buscando compor um conjunto de conceitos, práticas e dilemas a cerca do jornalismo cultural a fim de fundamentar uma proposta de análise do corpus desta pesquisa.

Palavras-chave

Jornalismo cultural, Economia dos bens simbólicos, Pós-modernidade, Suplemento literário, Sabático.

SOUZA, Karla Beraldo de. **The tradition legitimized: a study of the literary supplement Sabático, the newspaper O Estado de S. Paulo.** 2012, 174f. Dissertation (Master's Program in Communication). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Unesp, Bauru, 2012.

ABSTRACT

This essay's purpose is to study the thematic and editorial universe from *O Estado de S. Paulo* literary supplement, *Sabático*. Our purpose is to investigate cultural journalism - understood as an instance of propagation and dedication that operates on the gears of consensus's creation about the value of culture and art -, as we're intrigued by the appearance of a new editorial product which birth proposes the rescue of a legendary journal - *Suplemento Literário* - in a scene apparently unfavorable to publications of its form. Therefore, we divide our research in two: theoretical discussion and objects' analysis. We begin this work by approaching the historical development of the meanings of culture and its constitution as an independent field. We discourse about the mechanisms of value production of a work of art, and about the formation, structure and operation of the market of symbolic goods, and also about questions related to the cultural sphere in the context of Postmodernity.

Next, we connect the journalistic practice observed in the literary supplement *Sabático* with the cultural field's configuration processes, in a way to compose a series of concepts, practices and dilemmas about the cultural journalism, in order to justify the analysis' purpose of this essay.

Key words

Cultural journalism, Economy of symbolic goods, Postmodernism, Literary supplement, Sabático.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa da primeira edição do <i>Suplemento Literário</i>	71
Figura 2: Capa da primeira edição do <i>Sabático</i>	75
Figura 3: Seção <i>Do Suplemento Literário</i>	78
Figura 4: Estrutura de uma das capas do suplemento	79
Figura 5: Ilustração da capa da edição nº 05	93
Figura 6: Capa da edição nº 17	100
Figura 7: Capa da edição nº 22	102
Figura 8: Um mestre e suas refinadas lições	111
Figura 9: Capa da edição nº 06	116
Figura 10: Ilustração da capa da edição nº 23	118
Figura 11: Capa da edição nº 48	122
Figura 12: Capa da edição nº 33	126
Figura 13: Diálogo poético entre o clássico e o moderno na web	128
Figura 14: Ilustração da capa da edição nº 15	132
Figura 15: O incerto caminho até a publicação	138
Figura 16: Capa da edição nº 42	144
Figura 17: Guia para orientar leitores	145

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Tabela – Classificação das edições	84
Quadro 2: Posicionamento e tomadas de posição	147

SUMÁRIO

1 Introdução	12
2 Cultura, arte e mercado	16
2.1 Produção de valor da obra de arte: instâncias de consagração	23
2.2 Cultura e consumo: mercado de bens simbólicos	29
2.3 A esfera da cultura no contexto pós-moderno	36
2.3.1 Dessacralização da arte, artistas e intelectuais	40
2.3.2 Mercado como instituidor de gostos e valores	43
3 Mídia, literatura e jornalismo cultural	49
3.1 Entre o paradigma crítico e o mercado	55
3.2 Breve perspectiva histórica	62
3.3 Auge e decadência dos suplementos literários	67
3.3.1 O lendário <i>Suplemento Literário</i> , de OESP	70
4 Sabático: um tempo para a leitura	76
4.1 Questões relativas ao surgimento, segundo OESP	77
4.2 Estrutura do suplemento	78
4.3 Na contramão	81
4.4 Apontamentos sobre a análise	83
4.4.1 Operadores conceituais para a interpretação do <i>Sabático</i>	85
5 Análise	89
5.1 Tradição: valorização do cânone	90
5.2 Inovação: espaço para o contemporâneo	114
5.3 Intersecção: possível diálogo entre tradição e inovação	123
5.4 Conceitual/Estrutural: transformação do objeto em lugar teórico	130
5.5 Reflexões sobre a análise	149
6 Considerações finais	158
Referências bibliográficas	167
ANEXOS	171

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

“Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo, os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global”

Frederic Jameson

1 Introdução

Intitulada “A tradição legitimada: um estudo sobre o suplemento literário *Sabático*, do jornal *O Estado de S. Paulo*”, essa dissertação de mestrado apresenta os resultados obtidos com o desenvolvimento de pesquisa qualitativa e argumentativa no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp. A partir do desenvolvimento teórico-metodológico desta pesquisa – que procuramos aliar à experiência enquanto profissional do jornalismo – pudemos perceber que o jornalismo constitui-se como um importante agente na composição do campo cultural e na geração de valor no sistema da arte e da cultura.

Propusemo-nos, assim, a investigar os modos como essas questões articulam-se em uma publicação de vida recente dedicada ao jornalismo cultural. Nosso interesse específico pelo *Sabático* reside em seu nascimento aparentemente paradoxal, tendo em vista que o novo suplemento propõe o resgate de uma publicação considerada um marco na história do jornalismo cultural – o *Suplemento Literário* -, mas cujo modelo parece não condizer com o cenário atual da prática jornalística marcada pela abordagem superficial e pela espetacularização da notícia.

O *Sabático* estreou no dia 13 de março de 2010, um dia antes do novo projeto editorial e gráfico do *O Estado de S. Paulo*. Com o slogan “um tempo para a leitura”, sua produção é dedicada à cobertura de literatura e do mercado de livros. Lançado concomitantemente ao início desta pesquisa e com todas as particularidades que ele apresenta (a proposta de resgate do *Suplemento Literário* e o fato de se dedicar especificamente à literatura são as principais delas), o *Sabático* adequou-se perfeitamente a nossa proposta de estudo.

No total, quatro capítulos integram essa dissertação, sem contabilizar, obviamente, o capítulo introdutório e a conclusão. Os dois primeiros referem-se, sobretudo, à fundamentação teórica que orienta esta pesquisa; enquanto os dois capítulos finais dedicam-se, especificamente, ao objeto de estudo deste trabalho.

Em “Cultura, arte e mercado” discutiremos, principalmente, sobre as implicações impostas à produção artística após a constituição da cultura como campo relativamente autônomo. Antes, entretanto, apresentamos a trajetória histórica do conceito de cultura, com destaque para o sentido adotado por esta dissertação: aquele que se restringe às produções intelectuais e artísticas.

É também neste momento que damos início à exploração da obra do sociólogo Pierre Bourdieu, cujos conceitos - como campo, capital simbólico e distinção, para citar alguns - fundamentam esta pesquisa.

Com o intuito de relacionar cultura e consumo, discorreremos sobre o mecanismo de produção de valor da obra de arte e sobre a formação, estrutura e funcionamento do mercado de bens simbólicos, além de questões referentes à esfera cultural no contexto pós-moderno.

Já em “Mídia, literatura e jornalismo”, relacionamos a prática jornalística aos processos de configuração do campo cultural. É neste momento que também discorreremos sobre os principais conceitos, práticas, singularidades e dilemas do jornalismo que versa sobre cultura.

Na sequência, traçamos um breve histórico do percurso do jornalismo cultural no Brasil, com destaque para o papel dos suplementos literários enquanto espaço de reflexão crítica da produção intelectual-artística e, sobretudo, do *Suplemento Literário*.

O quarto e quinto capítulos reúnem a apresentação e análise do objeto desta pesquisa. Em “Sabático: um tempo para leitura”, tratamos algumas questões que envolvem o nascimento do suplemento, principalmente sob a perspectiva de retomada proposta pelo caderno. Valorizamos a questão do resgate por ela ser o fator a nos instigar a fazer do *Sabático* o objeto deste estudo. O resgate está ainda entre os vestígios que nos leva a pressupor que o periódico coloca-se na contramão do fluxo do jornalismo contemporâneo.

O capítulo é seguido, por sua vez, pela análise das reportagens em si. Para tanto, pautados pelas teorias apresentadas no decorrer do trabalho, elaboramos quatro categorias de análise, entre as quais foram distribuídas as 30 edições selecionadas no conjunto das 54 que formaram o corpus desta pesquisa. Publicadas entre 13 de março de 2010 e 26 de março de 2011, os exemplares compreendem o primeiro ano de existência do *Sabático*.

Mais especificamente, foram estudadas as reportagens que, neste tempo, ganharam a capa do suplemento. Já a escolha das edições deu-se por identificação, optando-se por aquelas cujas matérias principais melhor exemplificavam as chaves interpretativas elaboradas: *Tradição, Inovação, Intersecção e Conceitual/Estrutural*.

As categorizações estão relacionadas à percepção do exercício do *Sabático* enquanto agente de difusão e consagração, sua abordagem e posturas editoriais. Os dois primeiros operadores – *Tradição* e *Inovação* – referem-se à disposição do *Sabático* em reforçar a tradição ou afiançar a descoberta de novos produtores e discutir problemáticas

contemporâneas. Enquanto a categoria *Intersecção* representa o encontro dessas duas posturas.

Já as reportagens incluídas na chave *Conceitual/Estrutural* refletem concepções do *Sabático* acerca da cultura e do papel do jornalista e intelectual, ou ainda sua disposição para abordar os mecanismos e processos referentes ao funcionamento do campo cultural.

Após o exame dos exemplares selecionados – realizado de forma qualitativa -, alguns apontamentos e reflexões sobre a análise são abordados de modo a sistematizar as principais recorrências observadas. Na última parte deste trabalho efetua-se, por fim, uma contextualização dos resultados, vinculando-os, por sua vez, aos conceitos apresentados na primeira parte da dissertação.

CAPÍTULO 2 – CULTURA, ARTE E MERCADO

“No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irreducibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística”

Pierre Bourdieu

2 Cultura, arte e mercado

O termo cultura permite inúmeras interpretações e, em função disto, compreender seu desenvolvimento histórico faz-se fundamental para o estudo de sua dimensão no jornalismo. A noção de cultura em seu sentido amplo representa o entendimento moderno do conceito, nascido no século XVIII. A partir desse momento, a evolução do significado da palavra relaciona-se ao movimento das ideias, partindo da cultura como ação à cultura como estado e da cultura (cultivo) da terra à cultura do espírito (CUCHE, 2002).

Ao abordar a gênese social da palavra e da ideia de cultura, o autor esclarece a evolução do conceito:

O termo “cultura” no sentido figurado começa a se impor no século XVIII e é então quase sempre seguido de um complemento: fala-se da “cultura das artes”, da “cultura das letras”, da “cultura das ciências”, como se fosse preciso que a coisa cultivada estivesse explicitada. Progressivamente, “cultura” se libera de seus complementos e acaba por ser empregada só, para designar a “formação”, a “educação” do espírito. Depois, em um movimento inverso ao observado anteriormente, passa-se de “cultura” como ação (ação de instruir) a “cultura” como estado (estado do espírito cultivado pela instrução, estado do indivíduo “que tem cultura”) (CUCHE, 2002, p. 20).

Aproximando o conceito de cultura ao de civilização, foram os iluministas quem conceberam a cultura como caráter distintivo da espécie humana, traduzida na soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade. “A ideia de cultura participa do otimismo do momento, baseado na confiança no futuro perfeito do ser humano. O progresso nasce da instrução, isto é, da cultura cada vez mais abrangente” (CUCHE, 2002, p. 21).

É importante salientar que os sentidos de cultura evoluíram de maneiras diferentes em cada sociedade. Na Alemanha, por exemplo, desenvolveu-se uma noção particularista, ligada ao conceito de “nação”. Diante da ausência da unificação política, é por meio do desenvolvimento da cultura – assumida como “missão nacional” - que o país pretendeu impor-se e afirmar sua existência.

Já o conceito francês vai permanecer marcado pela ideia de unidade do gênero humano. “O debate franco-alemão do século XVIII ao século XX é arquetípico das duas concepções de cultura, uma particularista, a outra universalista, que estão na base das duas maneiras de definir o conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas”, sintetiza Cuche (2002, p. 31).

Com o nascimento do termo científico da cultura, o conceito é transformado em instrumento para a compreensão e estudo da diversidade na unidade humana. Será a linha de

estudos culturalistas a responsável por evidenciar a “relativa coerência de todos os sistemas culturais: cada um é uma expressão particular de uma humanidade única, mas tão autêntica quanto todas as outras expressões” (CUCHE, 2002, p. 90).

Hoje, faz-se evidente que tanto a prática quanto a produção cultural não são apenas produtos de uma ordem social, mas, principalmente, elementos de sua constituição. O “espírito formador” é substituído, com a sociologia da cultura, “por um sistema de significações mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 29).

O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIAMS, 1992, p. 29).

Considerado um dos principais sociólogos culturais, Pierre Bourdieu dedica grande parte de sua obra à investigação dos mecanismos que dão origem à criação dos bens simbólicos e das estruturas que explicam o consumo dos mesmos, a partir da adoção de um sentido restrito do termo cultura, que vai referir-se, exclusivamente, às produções intelectuais e artísticas. Daí a importância das reflexões do autor para a compreensão da atuação do jornalismo no constante processo de construção do campo cultural e o modo pelo qual o mesmo participa do processo de valoração da arte.

Para tanto, é preciso antes ter em mente o caminho que a cultura percorreu até sua constituição como espaço independente. O conceito de campo, fundamental na obra de Bourdieu, é definido pelo autor como espaço social autônomo, regido por leis que lhe são próprias e formado por agentes que lutam entre si pela conquista de autoridade e acúmulo de capital simbólico.

O campo da cultura – cuja concepção está associada ao processo de mercantilização de bens artísticos como a literatura - teria conquistado sua autonomia ao constituir-se como espaço de normas e dispositivos de organização próprios, desvincilhando-se, principalmente, das demandas que regiam o campo da religião.

O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer

dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda (BOURDIEU, 2007, p.101).

Na perspectiva de Bourdieu e outros autores, cada campo artístico, ao se constituir por capitais simbólicos intrínsecos, inicia, nos séculos XVI e XVII, um período diferente na história da cultura. A conquista da autonomia figuraria, assim, entre os elementos definidores da era moderna em cada sociedade, possibilitada por três principais transformações: a formação de um público diversificado, a constituição de um grupo de produtores de bens simbólicos marcado pela profissionalização e a diversificação das instâncias de consagração e difusão.

A criação de museus e galerias, assim como os salões literários e as editoras, são exemplos de como os artistas passaram a organizar suas práticas. “Nessas ‘instâncias específicas de seleção e consagração’, os artistas já não competem pela aprovação teológica ou pela cumplicidade dos cortesãos, mas sim pela ‘legitimidade cultural’”, sintetiza Canclini (2008, p. 35), utilizando os termos do sociólogo francês.

Entretanto, se, por um lado, a produção intelectual e artística liberta-se do domínio da aristocracia e da Igreja, por outro, esta autonomia logo se mostra relativa, à medida que as demandas artísticas passam a estar atreladas a outros processos extra-estéticos, como as leis do mercado.

A ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas diretas (...) propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, marchands de quadros (BOURDIEU, 2007, p.103-104).

O grau de autonomia que acompanha a própria constituição do campo da cultura enquanto tal é, aliás, uma das principais questões a ser colocada em relação à teoria de Bourdieu. A independência é conquistada, como já dito, à medida que arte torna-se capaz de impor suas normas, tanto na produção quanto na avaliação e no consumo de seus produtos. Maior será a condição de liberdade quanto maior for o domínio da esfera cultural sobre as formas de “retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento”. (BOURDIEU, 2007, p. 106).

Em relação à autonomia relativa, Willians (1992, p. 219) frisa: “ela não é uma condição abstrata de qualquer forma de instituição ou prática cultural, mas sim uma variável

social e histórica, ela mesma amplamente determinada pelo tipo de integração característica da ordem social como um todo”.

Para Bourdieu, se existe uma história propriamente artística, é porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, por meio das relações que estabelecem com os outros artistas e produtos e ainda pelas disputas que travam em função das posições que ocupam.

A existência de um capital comum e a luta pela sua apropriação – entre os que o detém e os que pretendem tê-lo – seriam, assim, os principais subsídios para a constituição de um campo relativamente autônomo, além da “sensação de pertença” por parte dos agentes e a definição de suas funções.

Bourdieu observa que, “para dar seu objeto próprio à sociologia da criação intelectual”, é preciso situar o artista e sua obra no sistema de relações constituído pelos agentes sociais diretamente vinculados à produção e comunicação da obra. Este sistema de relações, que inclui artistas, editores, marchands, críticos e público, e que determina as condições específicas de produção e circulação dos seus produtos, é o campo cultural. (CANCLINI, 2007, p. 75-76).

Sendo assim, além de se situar em relação aos demais produtores, o artista integra uma rede de relações estabelecida com os demais agentes, ligados aos espaços de difusão e consagração dos bens gerados. Portanto, obra e artista são produzidos, consagrados e “consumidos” em função dessas vinculações, bastante interdependentes, cumpridas entre e no interior de cada instância.¹

Já a lógica seguida por tais relações será em função da posse do domínio sobre o capital simbólico acumulado pelo campo, havendo uma relação direta entre a tomada de posição de um agente e o lugar por ele ocupado.

Enquanto os chamados dominantes pautam sua atuação na manutenção do *status quo*, a tática dos pretendentes está no uso de estratégias de subversão, cujo objetivo é superar a hierarquia vigente, sem, no entanto, confrontar os fundamentos que regem o campo. “O jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor, mas dentro dos limites da conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo e o próprio jogo”, sintetiza Bourdieu (2008b, p.121).

Transitar pelo campo sem que haja perda de capital (dominantes) ou em busca dele (pretendentes), implica, antes de tudo, conhecer as leis que o regulamenta. É por meio do domínio desses códigos que os indivíduos, por exemplo, optam por se unirem a determinado

¹ Questão será vista de forma mais detalhada em “Produção de valor da obra de arte” e “Cultura e consumo”.

grupo ou ainda são cooptados por ele. Conhecer essas regras permite ainda que o agente posicione-se ciente da homologia existente entre os campos da produção e consumo, a partir da qual um produto pode ser qualificado como “raro” ou “vulgar”.

Principal princípio dessa disputa, a denegação do interesse (inclusive econômico) é o grande impasse dos pretendentes, à medida que os dominantes “só precisam ser o que são, sobressaem e distinguem-se pela recusa ostensiva das estratégias vistosas de distinção”, enquanto eles, em busca de seu espaço, não podem permitir que sua pretensão à distinção revele essa verdade objetiva (ibid.).

A questão da denegação do interesse também é utilizada por Bourdieu para abordar o envelhecer de produtores e suas obras de arte. Segundo o sociólogo, os artistas de vanguarda são “duplamente jovens – pela idade artística, é claro, mas também pela recusa (provisória) das grandezas temporais por onde chega o envelhecimento artístico”. Já o que ele chama de artistas fósseis, ao contrário, revelam sua “velhice” tanto pelos seus modos de produção quanto pelo estilo de vida, submetidos “às obrigações e gratificações do século” (BOURDIEU, 2008b, p.77).

Em função da própria lógica de funcionamento do campo de produção artística, os pretendentes – a princípio interessados na descontinuidade e ruptura – farão às vezes de dominantes a partir do momento em que assim o forem. Isso significa que passarão a lutar pela manutenção do tempo presente, pela retenção do seu período e dos modos de produção e percepção que conseguiram introduzir.

Bourdieu (2008b, p.88) esclarece que o “envelhecimento dos autores, obras ou escolas, não é, de modo algum, o produto de um deslize mecânico para o passado, mas a criação continuada do combate entre aqueles que fizeram época e lutam para que ela perdure”. Fazer época significa, assim, ser capaz de produzir esse descolamento, “impor sua marca, fazer reconhecer sua diferença em relação aos outros produtores e, sobretudo, em relação aos produtores mais consagrados; (...) Introduzir a diferença é produzir tempo”, completa.

Sobre a temporalidade do campo da produção artística, o sociólogo explica que “a vanguarda artística está separada por uma geração artística da vanguarda consagrada que, por sua vez, está separada por outra geração artística da vanguarda já consagrada no momento de sua entrada no campo. (BOURDIEU, 2008b, p.90).

Seria o mesmo que dizer que toda vanguarda almeja tornar-se tradição (embora lute para não deixar transparecer essa pretensão à distinção), enquanto toda tradição foi, um dia, vanguarda.

É por meio dessas lutas pelo “monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” que a história do campo se faz, nesse movimento em que vanguardas artísticas se consagram e se constituem em clássicos, deslocando para o passado um conjunto de produtores, produtos e sistemas de preferências, como comenta o autor:

Qualquer transformação da estrutura do campo acarreta a translação da estrutura das preferências, ou seja, do sistema de distinções simbólicas entre os grupos (...). Cada ato artístico que faz época ao introduzir uma posição nova no campo desloca a série inteira dos atos artísticos anteriores.” (BOURDIEU, 2008b, p. 92).

Isso explica, para Bourdieu (2008b, p.92), o retorno a estilos passados que muito caracterizam a produção artística contemporânea. As referências a outros artistas não-proclamadas ficam esclarecidas à medida que “um ato estético é irredutível a qualquer outro ato situado na fila da série”. Segundo o sociólogo, “nunca a própria estrutura do campo esteve praticamente tão presente em cada ato de produção”, completa.

Para Canclini (2007) há, entretanto, dois pontos a serem considerados nessa lógica de luta pelo poder como fator estruturante de todos os campos. Em sua leitura crítica de Bourdieu, o autor ressalva que seria necessária uma investigação sobre cada campo em particular, a fim de compreendê-lo em suas especificidades.

Perdemos a problemática intrínseca das diversas práticas ao reduzir sua análise sociológica à luta pelo poder. Resta por formular o significado social do fato de que certos grupos prefiram um modo mais abstrato ou mais concreto, uma prática mais intelectual ou mais sensível, para sua diferenciação simbólica (CANCLINI, 2007, p.77).

E ainda, não se poderia deixar de considerar a relação entre os campos e a história social.

Não parece possível explicar Courrèges só pela busca de legitimidade dentro do campo. Seu uso de exigências sociais (a vida “prática e ativa” da mulher atual, a necessidade de mostrar o corpo) sugere inter-relações entre moda e trabalho, relações entre gêneros, que evidentemente contribuíram para o êxito deste estilista e para a reformulação do seu papel no campo da moda. (ibid.).²

A crítica do autor é endossada pela ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2004) que, diante da redução, pela sociologia da cultura, das posições estéticas a relações de forças dentro do campo intelectual, questiona-se:

² O autor refere-se à disputa de Courrèges contra o monopólio de Dior e Balmain no campo da “alta costura”. Na sua luta contra eles, o estilista não falava de moda; falava de estilo de vida, o que, na perspectiva de Bourdieu, significa a maneira encontrada para disputar a hegemonia do campo.

O que resta dos conflitos quando qualquer tomada de posição estética é interpretada como busca de legitimidade e prestígio? O que resta dos valores estéticos quando se assegura que eles são fichas de uma aposta na mesa na qual invariavelmente se joga o monopólio da legitimidade cultural? (SARLO, 2004, p.143).

2.1 Produção de valor da obra de arte: instâncias de consagração

Ao analisar o processo de criação, circulação e consagração de bens culturais, Pierre Bourdieu (2008, p.29) explica que o valor de mercado de um produto artístico não obedece à lógica do seu custo de fabricação, se o entendermos como “objeto sagrado e consagrado, produto de um imenso empreendimento de alquimia social na qual colabora, (...) o conjunto dos agentes envolvidos no campo da produção”.

Sendo assim, sob a perspectiva da sociologia da cultura, a arte é aquilo que um grupo especializado de pessoas concorda que ela seja. Longe do caráter sagrado no qual a cultura é revestida, a produção e a consagração de uma obra resulta de um amplo sistema de relações, onde participam, interagem e influem todos os agentes do campo da produção, assim como os dos campos da reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos. Ou seja, artistas, editores, marchands, críticos e público, para citar alguns.

Embora o artista possa ser definido como “a pessoa que desempenha a atividade central sem a qual o trabalho não seria arte”³, não se pode esquecer que o sentido dos fenômenos artísticos é construído, como explica Canclini (2008, p.38-39), “num ‘mundo de arte’ relativamente autônomo, não pela singularidade de criadores excepcionais, mas sim pelos acordos gerados entre muitos participantes”.

É o que ocorre nos acordos tácitos entre artistas, marchands e críticos, como descreve Ana Cauquelin (2005, p.37-38):

Ele [o crítico] ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra em geral e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente. As duplas se formam, ou melhor, os trios: marchands com seus críticos, artistas com seus marchands e os críticos que os apoiam.

Portanto, não se trata apenas de estética. Para dizer o que é arte é necessário levar em conta como essa questão é respondida a partir da relação que estabelecem determinados agentes do campo, como jornalistas, críticos, historiadores, museógrafos, marchands, colecionadores e especuladores (CANCLINI, 2008, p. 23).

³ BECKER, 1982, p. 24-25, apud. CANCLINI, 2008, p. 38.

Em resumo, o artista é ele próprio feito por todo o conjunto daqueles que contribuem para sua descoberta e consagração, enquanto produtor “conhecido” e “reconhecido” (BOURDIEU, 1996; 2008).

Diante do fato do produtor do valor da obra de arte não se tratar do próprio artista, o autor questiona sobre “quem cria o criador?” e discorre sobre a dinâmica das instâncias de consagração, cuja importância no processo de produção não deixou de crescer à medida que o campo artístico ganhou autonomia.

Assim, com as transformações do campo de produção artística (como a multiplicação de instituições dedicadas à conservação e análise das obras; a profissionalização do setor; a intensificação da circulação das produções) instaura-se uma relação sem precedentes entre intérpretes e obra de arte, à medida que “o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.” (BOURDIEU, 2008b, p. 96).

Sendo assim, o jornalismo cultural, situado no interior do campo da difusão, contribui com a consagração de um determinado produtor – e, nesse sentido, as instâncias de difusão atuam também como instâncias de consagração – de modo a participar constantemente do processo de constituição do campo da cultura.⁴

Não se pode esquecer que é com a consagração, em especial, que a obra de arte é instituída de valor simbólico. Dotado de uma dupla natureza, o objeto artístico é, a um só tempo, físico e sagrado, investido tanto de valor econômico quanto simbólico. E é dessa dualidade que resulta a especificidade do campo da produção simbólica.⁵

Fator crucial neste processo de consagração é a busca pelo acúmulo de capital simbólico que advém, entre outros fatores, da lógica inerente à comercialização da arte: a denegação da economia. Por tratar-se do comércio de algo “não comerciável”, ele só pode acontecer mediante a negação de seu valor mercantil e do interesse de ganho comercial.

O que se faz legítimo nesse processo é, assim, a acumulação de capital simbólico, um crédito atribuído àqueles que possuem legitimidade para impor categorias de gosto, estilos e pensamentos. É a credibilidade acumulada que poderá, a longo prazo, gerar ganhos

⁴ Ver em “Mídia, literatura e jornalismo cultural”.

⁵ Segundo a definição de Bourdieu (2008, p.170), a obra de arte “deve possuir todas as propriedades que, de uma forma duradoura, a tornem disponível para circulação inseparavelmente física, econômica e simbólica na qual se produz e se reproduz seu valor sagrado e, portanto, seu valor econômico”.

econômicos. É ainda do acúmulo de capital simbólico que decorre a autoridade necessária aos agentes de consagração, como jornalistas e críticos.

[...] a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o crítico, tanto para o marchand de quadros quanto para o editor ou o diretor de teatro, consiste em adquirir um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos ou pessoas, portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação. (BOURDIEU, 2008b, p.20).

O que, para Bourdieu (1996; 2008b), impede que se percebam os verdadeiros mecanismos de valoração da arte é a “ideologia carismática da criação”, responsável por dirigir o olhar para o produtor aparente – pintor, compositor, escritor.

A ideologia da criação, que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra, dissimula que o comerciante de arte é aquele que explora o trabalho do *criador* fazendo comércio do *sagrado* e, inseparavelmente, aquele que, colocando-o no mercado, pela exposição, publicação ou encenação, *consagra* o produto – caso contrário, este estaria votado a permanecer no estado de recurso natural – que ele soube *descobrir* e tanto mais fortemente quanto ele mesmo é mais consagrado. (BOURDIEU, 2008, p.22).⁶

Os difusores da arte são aqueles agentes que podem proclamar o valor do autor que defendem e, sobretudo, como destaca o teórico, “empenhar seu prestígio em seu favor, atuando como “banqueiro simbólico” que oferece, como garantia, todo capital simbólico que acumulou”. (ibid.).

Bourdieu (2008, p.189) adverte que essa lógica assemelha-se ao funcionamento do comércio de objetos de arte no século XVIII, no qual os comerciantes atuavam como uma espécie de “promotores do gosto”. “Sabendo farejar ou provocar as tendências do momento, tornaram-se incitadores, empreendedores, renovando o interesse, acelerando mesmo a evolução dos estilos, segurando habitualmente a clientela em suas mãos”.

É importante perceber que, para “segurar a clientela” ou, no caso que nos interessa, o dos críticos, que os julgamentos tenham legitimidade, deve-se minimizar os erros. Uma “aposta” equivocada pode colocar a perder o capital acumulado.

Bourdieu demonstra, por fim, que o ponto a ser debatido não está na questão “quem cria o criador?”, e sim na origem e nas estratégias de manutenção do poder de consagrar reconhecido aos intermediários culturais, à medida que o valor de um bem artístico, assim como a autoridade necessária ao ato de legitimar um produtor, reside na própria lógica de funcionamento do campo artístico.

⁶ Grifos do autor.

O princípio da eficácia de todos os atos de consagração não é outro senão o próprio campo, lugar da energia social acumulada, reproduzindo com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores (BOURDIEU, 2008, p. 25).

Em outras palavras, a ideia de que “os grandes *marchands*, os grandes editores, são “descobridores” inspirados que, guiados por sua paixão desinteressada e irrefletida por uma obra, “fizeram” o pintor ou o escritor”⁷ nada mais é do que um imperativo do ciclo da consagração e do círculo da crença em torno do valor daquilo que foi produzido indispensável ao funcionamento do campo de produção simbólica.

Bourdieu (2008, p.24) observa que o “descobridor” nunca revela nada que já não tenha sido descoberto, pelo menos, por alguns. Ou seja, “pintores já conhecidos por um reduzido número de pintores ou conhecedores, autores “apresentados” por outros autores”, e assim por diante.

No que se refere ao jornalismo cultural, é comum, por exemplo, ganhar visibilidade como “aposta”, “promessa”, produtores que, embora ainda desconhecidos pelo grande público, já se destacaram em eventos mais específicos, receberam algum prêmio ou ainda foram elogiados por algum nome consagrado do meio artístico.

Antes de qualquer coisa, é preciso compreender que a legitimidade dos julgamentos deve ser construída não apenas na relação com o campo da produção, como também com os outros *marchands* ou editores, na relação com os críticos e com os clientes. E ainda, “essa autoridade não é outra coisa senão um crédito junto a um conjunto de agentes que constituem relações tanto mais preciosas quanto maior for o crédito de que eles próprios se beneficiam.” (BOURDIEU, 2008, p.24).

Cabe frisar que,

O que faz as reputações não é (...) a “influência” de fulano ou sicrano, (...) mas o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor. (BOURDIEU, 2008, p.25).

Um dos fatores de destaque nessa competição pela imposição de valores é o “reconhecimento da legitimidade”. Quando se questiona os comportamentos e atitudes da

⁷ BOURDIEU, 2008, p.23.

academia, por exemplo, reconhece-se, de antemão, sua capacidade de interferir nos processos de consagração.

Ou ainda, “embora os intelectuais que participam de um mesmo campo possam divergir quanto aos objetos a respeito dos quais discutem, vêem-se forçados não obstante a discutir certos objetos, ou seja, a reconhecer uma hierarquia dos objetos dignos de serem discutidos e investigados”. (BOURDIEU, 2007, p. 149).

Faz-se necessário salientar, mais uma vez, que as relações instauradas nesse processo em busca da consagração e do poder de consagrar estão extremamente condicionadas pela posição ocupada por cada agente no interior do seu campo, fazendo com que, por exemplo, a escolha de um editor, revista, jornal, interfira diretamente no processo de consagração.

“Em suma, os juízos mais pessoais que se podem fazer a respeito de uma obra, constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição [...]” (BOURDIEU, 2007, p.164).

Por meio de ações determinadas tanto objetiva quanto subjetivamente, cada agente seria conduzido ao que Bourdieu (2007; 2008b) chama de seu “lugar natural”, destinado previamente pela estrutura do campo. Dessa forma, um autor de vanguarda, por exemplo, tenderia a encaminhar seus manuscritos ao editor correspondente à sua posição no campo: ou seja, a um editor de vanguarda.

Encontrar-se “deslocado” desse “lugar natural” correspondente a cada autor, forma de produção e produto, pode significar uma condenação ao fracasso: “todas as homologias que garantem um público ajustado, críticos compreensivos, etc., àquele que encontrou seu lugar na estrutura funcionam, ao contrário, contra aquele que se desviou de seu lugar natural”, conclui Bourdieu (2008b, p.57).

É interessante perceber que essas relações são estabelecidas tanto em função do juízo que um agente faz do outro, quanto em resposta ao que ele imagina que o outro pense em relação a ele.

[...] cada um dos agentes mobiliza não somente a representação que tem do outro termo da relação (autor consagrado ou maldito, editor de vanguarda ou tradicional) e que depende de sua posição relativa no campo, mas também a representação da representação que o outro termo da relação tem dele, vale dizer, da definição social de sua posição objetiva no campo. (BOURDIEU, p. 113).

Embora menos vinculado às ações das instâncias de consagração, outro fator decisivo na produção do valor da arte é a questão da raridade. A função distintiva que compete aos

bens artísticos (tema a ser abordado a seguir) é garantida, entre outros fatores, pela escassez e restrição de acesso a esses mesmos produtos.

Um bom exemplo disso é a fotografia. Se hoje ela atrai a atenção de grandes museus (Tate Modern, em Londres, e o Museu de Arte Moderna de Nova York estão entre os primeiros a criar departamentos específicos para o setor) e colecionadores, gozando do prestígio antes reservado somente à pintura, é porque, para se valorizar, restringiu um princípio de sua natureza: a reprodutibilidade.

Em reportagem para a revista *Bravo!*⁸ sobre a valorização da fotografia em termos tanto financeiros quanto estéticos, Rafael Tonon (2012, p.50) escreve: “as assinaturas e as tiragens limitadas foram estratégias adotadas pelos fotógrafos que ajudaram a aumentar o prestígio da linguagem no universo da arte”.

A colecionadora e empresária Fernanda Feitosa⁹ reitera o argumento ao afirmar ao jornalista que “essa medida (redução das ampliações) foi determinante para o preço das obras e para o posicionamento da fotografia em um novo patamar artístico”.

Para finalizar, é importante destacar que o funcionamento do campo cultural (onde se encontra inscrito, como visto, o valor de um bem artístico) baseia-se em oposições valorativas cujo fundamento não é a exclusão de um por outro produto, mas a garantia da existência de ambos, fazendo com que as obras de arte tidas como “legítimas” ou “vulgares” só existam em função uma da outra.

Essas lutas simbólicas têm como pretexto a imposição do estilo de vida legítimo e “encontram uma realização exemplar nas lutas pelo monopólio dos emblemas da “classe”, ou seja, bens de luxo, bens de cultura legítima ou modo de apropriação legítimo desses bens.” (BOURDIEU, 2008a, p.233).

Sendo assim, é também na relação entre os aparelhos de produção e os seus respectivos consumidores que o valor da cultura, assim como a necessidade de apropriar-se dela, são produzidos.

A oposição entre o “autêntico” e o “símile”, “verdadeira” cultura e a “vulgarização” que alicerça o jogo ao servir de fundamento à crença no valor absoluto do que está em jogo, dissimula uma colusão não menos indispensável à produção e à reprodução da *illusio*, reconhecimento fundamental do jogo e do que, culturalmente, está em

⁸ Em circulação desde 1997, *Bravo!* é uma publicação mensal da Editora Abril, dedicada à cobertura de temas culturais referentes, principalmente, às áreas: música, cinema, literatura, artes visuais, teatro e dança.

⁹ Fernanda Feitosa é a criadora da feira SP-Arte/Foto, que chegou à quinta edição com o título de um dos mais importantes encontros do gênero da América Latina.

jogo: a distinção e a pretensão, a alta cultura e a cultura média (...). Nessas lutas entre adversários, objetivamente cúmplices, engendra-se o valor da cultura ou, o que dá no mesmo, a crença no valor da cultura, interesse pela cultura, ou interesse da cultura [...]. (BOURDIEU, 2008a, p. 234).

Ao abordar a sintonia objetiva, segundo a qual operam as lógicas dos campos de produção e consumo e o público participa do processo de valoração dos produtos artísticos dos quais se aproxima, Bourdieu argumenta sobre como, na mesma medida, as diversas formas de se apropriar dos bens culturais colabora com o estabelecimento das diferenças entre as classes.

A diferença entre os níveis culturais se estabelece não apenas pela posse de determinados bens mas, principalmente, pelo modo como cada classe se utiliza desses bens. A distinção encontra-se nas práticas culturais.

2.2 Cultura e consumo: mercado de bens simbólicos

Ao trabalhar a especificidade dos modos de diferenciação e desigualdade cultural, Bourdieu explica que, além de se diferenciarem por suas relações com a produção e pela propriedade de determinados produtos – tal como trabalhado pelo marxismo – as classes distinguem-se no aspecto simbólico do consumo, ou seja, pela maneira de fazer uso desses mesmos produtos, transformando-os em signos.

Uma das premissas epistemológicas do sociólogo francês, fundamental para a compreensão dos processos de apropriação e mediação da cultura, é a noção de *habitus*. Compreendido por Bourdieu como uma referência de dado grupo social em relação a outros que não partilham de iguais condições, o *habitus* estaria diretamente associado às expressões, escolhas e práticas culturais dos indivíduos de cada posição social.

Segundo o autor, é na dinâmica entre o princípio unificador e gerador das práticas de cada classe (o *habitus*) e a forma de distingui-las (o gosto), que se constitui o espaço de estilos de vida. Conforme a definição de Bourdieu (2008a, p. 56), o gosto é o “princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual é classificado”. Seu sentido reside ainda na homologia existente entre bens e grupos que orienta as escolhas de cada indivíduo.

[...] ao proceder a uma escolha segundo seus gostos, o indivíduo opera a identificação de bens objetivamente adequados à sua posição e ajustados entre si por estarem situados em posições sumariamente equivalentes a seus respectivos espaços – filmes ou peças de teatro, histórias em quadrinhos ou romances, mobiliário ou

vestuário – ajudado, neste aspecto, por instituições, boutiques, teatros, críticos, jornais e semanários, escolhidos, aliás, segundo o mesmo princípio; [...]. (BOURDIEU, 2008a, p. 217)

No que tange ao jornalismo cultural, é dessa espécie de afinidade compartilhada entre um veículo de comunicação impressa (caso estudado por este trabalho) e seu público que advém a credibilidade concebida a um crítico por seus leitores. É essa mesma “relação de parentesco” que acaba por unir o jornalista a seu jornal e, através dele, a seu leitor.

Partilhar o mesmo universo, portanto, estaria entre os requisitos necessários para a realização de um processo de mediação da cultura mais eficiente. “Um crítico só pode exercer influência sobre seus leitores na medida em que estes lhe atribuem tal poder porque estão estruturalmente afinados com ele em sua visão do mundo social, suas preferências e todo o seu habitus”, resume Bourdieu (2008b, p. 57).

Sabe-se, por exemplo, que duas características principais opõem o objeto-base deste estudo, o jornal *O Estado de S. Paulo*, e seu principal concorrente, a *Folha de S. Paulo*. São elas: tradição e inovação. Pautados por esses dois principais parâmetros é que os leitores irão orientar sua escolha por um ou pelo outro veículo. Aqueles que quiserem ser identificados como tradicionais e conservadores em oposição ao público considerado arrojado e inovador irão optar pelo primeiro jornal e vice-versa.

Isto porque as escolhas de cada indivíduo exprimem-se, quase sempre, por uma relação de oposição aos grupos dos quais pretende diferir.

De fato, as escolhas estéticas explícitas constituem-se, muitas vezes, por oposição às escolhas dos grupos mais próximos no espaço social, com quem a concorrência é mais direta e imediata e, sem dúvida, de modo mais preciso, em relação àquelas, entre tais escolhas, em que se torna mais evidente a intenção, percebida como pretensão, de marcar a distinção em relação aos grupos inferiores [...]. (BOURDIEU, 2008a, p. 60)

De acordo com Canclini (2008), Bourdieu:

Observa que a formação de campos específicos do gosto e do saber, em que certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumos exclusivos, serve para construir e renovar a distinção das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. (CANCLINI, 2008, p. 36)

Essa divisão do campo da produção da qual fala o sociólogo não é outra coisa senão a constituição da indústria cultural. A separação entre o legítimo e o ilegítimo recobre, na verdade, a oposição entre os modos de produção erudita e desse mercado, basicamente

traduzidos em bens dirigidos ao consumo restrito ou massivo, diante da coexistência de públicos múltiplos e produtos igualmente diversificados.

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística. (BOURDIEU, 2007, p. 103).

A diversificação dos públicos e produtos artísticos, assim como a profissionalização e divisão do trabalho dos produtores (elementos que, cabe frisar, propiciaram a constituição da cultura enquanto campo relativamente autônomo), estão na gênese do desenvolvimento da arte pela arte em contrapartida ao da indústria cultural.

Não é por acaso que a arte pela arte e a arte média – ambas produzidas por artistas e intelectuais altamente especializados – caracterizam-se por uma idêntica valorização da técnica que orienta a produção, na arte pela arte, no sentido de busca do efeito e, na arte média, no sentido do culto da forma pela forma, que constitui uma acentuação sem precedentes do aspecto mais irredutível da atividade profissional e, por esta via, afirmação da especificidade e da irredutibilidade do produtor. (BOURDIEU, 2007, p. 140-141).

É importante novamente salientar que, apesar de opostos por suas funções e lógicas de funcionamento, esses dois modos de produção cultural coexistem e se complementam no interior de um mesmo sistema, contribuindo - dentro do complexo contexto em que são produzidos -, para a existência do valor da cultura e da crença nesse mesmo valor.

O campo da indústria cultural satisfaz à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível; ao fazer do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, confere prioridade à difusão, ao sucesso e lucro econômico imediatos medidos, por exemplo, pela tiragem. Em luta para acumular ganhos propriamente culturais, os agentes do campo da produção erudita obedecem à lei da concorrência pelo reconhecimento cultural concedido pelos pares, que são ao mesmo tempo clientes privilegiados e concorrentes. Sua lógica é a da dialética da distinção cultural.

As principais diferenças entre os empreendimentos comerciais e os culturais é, justamente, que o primeiro dirige-se a uma demanda preexistente, com o intuito de minimizar os riscos e obter retorno rápido (ciclo curto de produção). Já o segundo, não apenas aceita os riscos como se submete às leis específicas do comércio de arte, caracterizado por incertezas e vicissitudes (BOURDIEU, 2008b, p. 59).

No jornalismo, a divisão entre arte comercial e não-comercial configura o embate entre a divulgação do tido como verdadeiramente relevante para a formação e análise crítica

da produção artístico-intelectual e dos produtos destinados ao entretenimento. A tensão motivada por estas duas diferentes demandas configura, aliás, um dos principais dilemas do jornalismo cultural contemporâneo, como será discutido no terceiro capítulo deste trabalho.

A arte média é descrita por aquela cujos procedimentos técnicos e efeitos estéticos façam-se imediatamente acessíveis, mais precisamente, ao chamado público médio, um público de não-produtores; são considerados exemplos dessa estética, por exemplo, as adaptações; já a “arte pela arte”, por sua vez, deriva sua raridade cultural e, conseqüentemente, sua função de distinção social, da necessidade de instrumentos específicos para sua assimilação.

É justamente o controle da dialética dessa distinção que possibilita à comunidade intelectual e artística reafirmar a autonomia de suas práticas, num processo em que a distância entre as artes ditas comerciais e eruditas será estabelecida, principalmente, pela quantidade das ferramentas necessárias para apropriar-se das mesmas. (BOURDIEU, 2007; 2008a).

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do ato de produção artística. (BOURDIEU, 2007, p. 110-111).

Estreitamente relacionadas ao nível de instrução e, em menor grau, à origem social, as práticas culturais definir-se-iam, portanto, em função da posse de tais instrumentos, ferramentas e códigos, definidos por Bourdieu como “disposição estética”.

[...] um campo de produção que exclui qualquer referência a demandas externas e que, obedecendo à sua dinâmica própria, progride por meio de rupturas quase cumulativas com os modos de expressão anteriores, tende de alguma maneira a aniquilar continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo. Na medida em que seus produtos requerem instrumentos de apropriação cujos consumidores mais favorecidos, dentre os consumidores virtuais, são justamente aqueles mais desfavorecidos em termos relativos (...), tais produtos parecem propensos por esta razão a cumprir uma função social de distinção, primeiro, nos conflitos entre as frações das classes dominantes e, a longo prazo, nas relações entre as classes sociais. (BOURDIEU, 2007. P 115).

Em resumo, a arte pela arte e o experimentalismo distanciam-se daqueles que não dominam os códigos para interpretar determinada obra cultural. Sobre essa lógica, Canclini (2008, p. 37), pautado nas reflexões de Bourdieu, completa:

Para apreciar uma obra de arte moderna, é necessário conhecer a história do campo de produção dessa obra, ter a competência suficiente para distinguir, por seus traços formais, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista. Essa

“disposição estética”, que se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos, aparece como um “dom”, não como algo que se tem, mas ao que se é. A separação do campo da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica.

Assim, a existência contraditória da formação de públicos restritos para a assimilação das estéticas modernas e a expansão do mercado com a produção de produtos que visam ao lucro trabalham, na verdade, pela renovação da distinção das elites. Na mesma medida em que se precisa da divulgação, necessita-se também de estratégias para enfrentar os efeitos da massificação dos públicos causados pela mesma.

Sobre esse processo de recriação dos signos de distinção, Bourdieu (2008a, p. 215) conclui: “os ganhos de distinção seriam destinados ao definhamento se o campo da produção dos bens culturais – por sua vez, regido pela dialética da pretensão e da distinção – não oferecesse, incessantemente, novos bens ou novas maneiras de apropriação dos mesmos.”

Esta “lógica da renovação” remete ao antagonismo existente entre a estética moderna (liberada de toda prescrição sagrada) e a nova dinâmica socioeconômica que, na verdade, condiciona a independência, fomentando a subordinação da produção artística a processos extra-estéticos.

Também debruçada sobre a questão da produção artística moderna, a ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2004) avalia que – ao lado da nova lógica imposta pelo mercado no desenvolvimento artístico – é a cisão imposta pelas próprias vanguardas que explica a incompatibilidade instaurada entre a experimentação estética e a produção para grandes públicos.

Para a autora, se antes John Ford, Yasujiro Ozu, Alfred Hitchcock e William Wyler podiam ser compreendidos por um público de massa, que consumia o cinema mais banal, mas também “Rio Grande” e “História em Tóquio”¹⁰, era porque, não só a indústria cultural não tinha implantado sua hegemonia sobre todas as formas culturais anteriores, como também as vanguardas não tinham dividido por completo, numa cisão que Sarlo considera definitiva, o campo da arte.

Quando essas mudanças aconteceram, na segunda metade do século XX, a ampliação estratificada dos públicos e a experimentação estética passaram a trilhar

¹⁰ *Rio Grande*, de John Ford, foi produzido em 1950 e é representante do gênero *western*; Já *História em Tóquio*, de Ozu, conta a história de um casal de idosos que vai de Onomichi para Tóquio visitar os filhos após uma ausência de 20 anos.

caminhos distintos, que se cruzam apenas em casos inteiramente excepcionais. (SARLO, 2004, p. 125)

Os diretores citados como exemplo não trabalharam, diferentemente das vanguardas, contra o sentido comum dos espectadores, à medida que foram consagrados pelo público massivo, ao mesmo tempo em que produziram estilos pessoais que se tornaram parâmetros no cinema. Ou seja, eles conseguiram inovar, sem que suas experiências os distanciassem do público pela incompreensão.

Tudo isso nos leva a concluir que entre os equívocos da arte moderna está, portanto, pensar que seria possível a manutenção de espaços separados onde pudessem desenvolver os distintos modos de produção: verdadeiramente artístico e comercial. Tal erro não só limitou as condições de seu desenvolvimento, como também, em última instância, fez com que ela perdesse a capacidade de se renovar e de ser compreendida.

Ao levarem ao extremo a busca de autonomia na arte, ao mesmo tempo em que tentam promover a renovação e democratização de seus atos, as vanguardas perdem suas capacidades perturbadoras e revolucionárias. Diante deste cenário, Canclini (2008) questiona-se sobre quem se apropria das transgressões artísticas e se essas mesmas transgressões não estão, na verdade, enquadradas pelo que lhes permitem o mercado artístico e instituições como os museus.

O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção. (CANCLINI, 2008, p.45).

Citando Bourdieu, Canclini afirma ser necessário “repensar a eficácia das inovações e das irreverências, à medida que as tentativas de romper as ilusões na superioridade e no sublime da arte são, no fim das contas, dessacralizações sacralizantes que nunca escandalizam senão os crentes”. (CANCLINI, 2008, p.50).

Nas palavras do sociólogo francês,

Nada é mais bem feito para mostrar a lógica do funcionamento do campo artístico do que o destino dessas tentativas – na aparência, radicais – de subversão: pelo fato de aplicarem ao ato de criação artística uma intenção de escárnio já anexada à tradição artística por Duchamp, elas são imediatamente convertidas em “ações” artísticas, registradas como tais e, assim, consagradas pelas instâncias de celebração. (BOURDIEU, 2008b, p.28).

Sendo assim, não haveria nada mais antiduchampiano, por exemplo, do que a transformação da obra de Marcel Duchamp em objeto legitimado e, portanto, incorporado aos museus. Em texto sobre a retrospectiva do artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Affonso Romano de Sant'Anna (2008) faz uma crítica inconformada à consagração de Duchamp, considerando que “o dessacralizador foi sacralizado” ao se referir às leituras pouco inovadoras e contestadoras de sua obra.

O crítico ainda ressalta com ironia a trajetória do artista que, no final da vida, ingressou na Academia Nacional de Letras e Artes dos Estados Unidos, diluindo seu potencial iconoclasta na distinção.

Assim o apóstata voltou ao seio da Igreja. É como se alguém tivesse a vida inteira garantindo aos seus seguidores que não existe céu nem inferno, e, no entanto, ao morrer, se despedisse cinicamente de sua grei dizendo, desculpem-me, me equivoquei, mas estou indo para o céu. Desculpem-me se infernizei a vida de vocês. (SANT'ANNA, 2008, p. D6)¹¹

Na perspectiva de Frederic Jameson (2006, p. 42-43), é, justamente, o esvaziamento do poder subversivo da arte moderna (ao lado da emergência de um novo contexto socioeconômico, chamado pelo autor de capitalismo tardio de consumo) que data, por volta do início da década de 1960, o surgimento do pós-modernismo.

Canonizada e ensinada em escolas e universidades, “a posição do alto modernismo e sua estética dominante se tornaram estabelecidas na academia e, a partir de então, percebidas como acadêmicas por toda uma nova geração de poetas, pintores e músicos”, marcando, assim, a ruptura entre os períodos moderno e pós-moderno.

2.3 A esfera da cultura no contexto pós-moderno

Considerado uma reação ao modernismo desde sua gênese, o termo pós-modernismo foi utilizado pela primeira vez na década de 1930. Sua popularização deu-se 30 anos depois em Nova York, quando foi usado por jovens artistas, escritores e críticos para designar um movimento para além do alto-modernismo “esgotado”, rejeitado, como visto, por sua

¹¹ O intuito de Sant'Anna ao tentar desconstruir o mito Duchamp não se trata de uma contestação ou relativização da importância do artista no contexto da arte moderna; mas sim de um alerta à necessidade de uma revisão crítica da modernidade contemporânea, por meio da discussão do significado desta mesma produção nos dias atuais.

institucionalização no museu e na academia. O termo foi cunhado por aqueles que defendiam, principalmente, a impossibilidade da formulação de preceitos de uma obra de arte verdadeira.

De acordo com Featherstone (1997; 1995), as principais características do pós-modernismo nas artes são: a abolição das fronteiras entre arte e vida cotidiana e entre alta cultura e cultura de massa; uma espécie de ecletismo estilístico e o declínio da originalidade do artista. É da busca de explicações e justificações teóricas sobre as peculiaridades do pós-modernismo artístico que nascem as discussões mais amplas sobre a pós-modernidade.

Embora polêmico, o conceito de pós-modernidade vincula-se a diversas análises referentes ao campo da cultura e à própria produção cultural, o que justifica sua utilização neste trabalho. Isto porque, tratando sobre as reflexões culturais na contemporaneidade, observa-se que, em anos recentes, o pós-modernismo vem definindo o modo de debate e estabelecendo parâmetros para a crítica cultural, política e intelectual.

Entre os autores que discorrem sobre o tema¹², Jameson constrói sua concepção de pós-modernidade a partir do que ele considera ter sido uma revolução cultural cumprida no âmbito do próprio modo de produção capitalista.

Nas palavras do autor, o pós-modernismo remete a “um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica [...]” (JAMESON, 2006, p.20). Essa nova ordem recebe o cunho de capitalismo tardio e refere-se ao que seria, para o autor, o terceiro estágio do capitalismo.

A teorização de Jameson sobre a lógica específica de produção deste período parte do que o autor considera ser a dissolução da esfera autônoma da cultura por todo o domínio social. Entre os novos aspectos formais adquiridos pela arte inserida neste contexto de massificação forjado pela indústria cultural está, assim, a diluição das fronteiras que separavam a alta e baixa cultura (de massa).

Como frisa o autor, essa era uma distinção da qual dependia o modernismo, uma vez que, “sua função utópica consistia em, pelo menos parcialmente, assegurar a permanência de um espaço de experimentação autêntica em contraste com o ambiente circundante de cultura comercial.” (JAMESON, 2007, p. 88).

¹² Lyotard, Featherstone e Harvey são alguns deles, além de Jameson, bastante influenciado pelo francês Jean Baudrillard.

Featherstone destaca duas das características básicas do pós-modernismo identificadas por Jameson: a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos.

Com relação à primeira, de modo semelhante à discussão de Baudrillard da cultura imagética pós-moderna, Jameson refere-se a pastiche e simulações, à diversidade e heterogeneidade estilísticas que conduzem à perda do referente, à “morte do sujeito” e ao fim do individualismo. Com relação à segunda característica, o paradigma de Jameson é a esquizofrenia (...) considerada como o colapso da relação entre os significantes, o colapso da temporalidade, memória, senso de história. (FEATHERSTONE, 1995, p.87).

A erosão da distinção entre as culturas, assim como a chamada “morte do sujeito” (traduzida no desaparecimento da concepção do estilo único de dado artista assim como os ideais coletivos de uma vanguarda), serão expressas pelas produções artísticas pós-modernas em pastiches e outras formas de tradução e recriação. Na pós-modernidade, a relação estabelecida com a tradição é de apropriação e não de questionamento.

Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo, os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global. (JAMESON, 2007, p.45)

Também a partir desta perspectiva, o pós-modernismo representa, para Canclini (2008, p.328), a “co-presença tumultuada” de todos os estilos à medida que as artes foram destituídas de paradigmas consistentes. “Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíram por outros, mas tendo sempre referentes de legitimidade. As transgressões dos pintores modernos foram feitas falando da arte de outros”.

Em convergência ao dito por Jameson, para o autor, arte pós-moderna, ao contrário, vive uma dupla perda, representada pela carência tanto de roteiro quanto de autor. Isso faz com que “a cultura visual e a cultura pós-moderna sejam testemunhas da descontinuidade do mundo e dos sujeitos, a co-presença – melancólica ou paródica, segundo o ânimo – de variações que o mercado promove para renovar as vendas [...]”. (CANCLINI, 2008, p.330).

O autor, entretanto, acredita que a diminuição da criatividade e da força inovadora da arte de fim de século não se justifica apenas por certos princípios pós-modernos. Para ele, é também “porque as artes contemporâneas já não geram tendências, grandes figuras, nem surpresas estilísticas como na primeira metade do século (...). O impulso inovador e expansivo da modernidade está chegando ao seu limite máximo [...]”. (CANCLINI, 2008, p.65).

Em sua concepção, a pós-modernidade não é “uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se”. (2008, p. 28). Como exemplo, ele aponta a existência de uma continuidade sociológica entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna:

Ainda que os pós-modernos abandonem a noção de ruptura – fundamental nas estéticas modernas – e usem imagens de outras épocas em seu discurso artístico, seu modo de fragmentá-las e desfigurá-las, as leituras deslocadas ou paródicas das tradições, restabelecem o caráter insular e auto-referido do mundo real da arte. A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios. (...). A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença “legítima”. (CANCLINI, 2008, p. 49).

Jameson, por sua vez, em sua justificativa para a adoção do termo pós-modernismo, explica que, embora rupturas entre períodos não envolvam mudanças completas de conteúdo, haverá a predominância de alguns elementos sobre outros.

[...] aspectos que em um período ou sistema anterior eram subordinados agora se tornam dominantes, e aspectos que tinham sido dominantes tornam-se agora secundários. Nesse sentido, tudo o que descrevemos aqui pode ser encontrado em períodos anteriores, notadamente dentro do próprio modernismo. Meu argumento é de que até hoje esses têm sido aspectos secundários ou menores na arte modernista, muito mais marginais que centrais, e de que temos algo novo quando eles se tornam os aspectos centrais da produção cultural. (JAMESON, 2006, p.41)

Leitor de Bourdieu, Featherstone (1995, p.91) acredita que compreender o pós-modernismo significa concentrar-se nas disputas no âmbito de cada campo específico das artes, “que abriram um espaço de desclassificação cultural, possibilitando a emergência do termo e sua defesa pelos novos grupos marginalizados contra os eventuais dominantes”. Ou seja, nomear o novo momento foi importante para aqueles que se opunham à tradição à qual pretendiam encerrar, ao mesmo tempo em que conquistavam seu espaço à frente dos dominantes.

Com relação especificamente aos intelectuais, Featherstone afirma que:

[...] as mudanças nas estruturas de seu campo específico podem ter funcionado em dois planos: intensificando as pressões de baixo contra os dominantes, da parte dos marginalizados que procuram desestabilizar hierarquias simbólicas vigentes; e levando os intelectuais a uma reconsideração minuciosa do valor, objetivos e finalidade de seus esforços, em decorrência de mudanças na demanda por bens intelectuais em geral, pelas agências do Estado, e do efeito democratizante de sua inserção num mercado de consumo cultural mais amplo. (ibid.)

Este último ponto de vista, como destaca o autor, é trabalhado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, para o qual a oposição entre os termos moderno e pós-moderno representa diferenças na compreensão da natureza associada ao trabalho intelectual e seu propósito.

[...] visto que este autor vê o pós-modernismo como uma articulação direta da experiência dos intelectuais, que enfrentam uma crise de status e de identidade decorrente do declínio da demanda por seus bens, fato que os remove da posição de legisladores dotados de um projeto universal para o papel inferior de intérpretes cuja obrigação é lidar com a multiplicidade de mundos da vida e jogos de linguagem pertencentes ao arquivo cultural humano e traduzi-los para as platéias populares “transitórias” e ampliadas. (FEATHERSTONE, 1995, p.91).

Em seu livro *Legisladores e Intérpretes*¹³, Bauman (2010) percorre o caminho no qual a figura do intelectual legislador (metáfora para a estratégia moderna do trabalho intelectual), é convertido, na pós-modernidade, em intérprete. Essa alteração, assim como a imposta à condição artística, significa a reorientação dos principais agentes ligados ao campo cultural frente às transformações dos mercados simbólicos.

Essa reorientação, a ser debatida a seguir, culmina não apenas em uma crise de identidade e mudança de papéis de artistas e intelectuais; ela coloca em questão, sobretudo, a capacidade de ambos de atuarem como mediadores da transformação social. (CANCLINI, 2008).

2.3.1 Dessacralização da arte, artistas e intelectuais

Enquanto a modernidade (a partir da perspectiva pós-moderna) é colocada como a era da certeza, na qual o relativismo era um problema a ser vencido, o período pós-moderno, por sua vez, tenta conciliar-se com a condição de incerteza e relatividade permanente.

No que tange especificamente à cultura, todos os julgamentos referentes à arte pautavam-se em torno da convicção de que existia boa ou má pintura, literatura, música e assim por diante. Era essa certeza que permitia que os agentes, em suas relações de competição, se excluíssem mutuamente de cada campo artístico. A dessacralização da arte,

¹³ Em *Legisladores e Intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*, Bauman ainda não havia desenvolvido a noção de “modernidade líquida”, na qual considera o “estado permanente de liquidez” (ou seja, a mudança como único aspecto imutável e única certeza) como paradigma estabelecido para entender os tempos recentes. Em prefácio à edição brasileira, o autor escreve que o livro “representa um estágio anterior de meus esforços para compreender a realidade social de nosso tempo”.

sua relativização de valor e a expansão do mercado, entretanto, colocam em xeque a possibilidade de postular a validade de normas estéticas.

A discussão sobre as formas autênticas de produzir e fruir a arte perde sentido à medida que se evidencia o aspecto da arte como instituição, na qual um grupo de pessoas especializadas seria responsável por definir, qualificar e legitimar a produção artística. Para Sarlo (2004), Duchamp foi quem teria levado até o fim a demonstração da teoria institucional da arte ao fazer de um urinol um objeto artístico¹⁴.

A convencionalidade da arte atingiu seu limite quando o valor ficou colado ao gesto de escolha, e a obra não admite outro fundamento que não as relações institucionais; elas é que permitiram que Duchamp escolhesse o mictório e que isso fosse aceito pelos entendidos. (SARLO, 2004, p.144).

Batizado de *Fonte* e assinado pelo pseudônimo R. Mutt, o urinol de Duchamp fez com que a arte passasse a ser encarada como ideia e não mais como manufatura. “Se Mutt fez ou não com as próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou um objeto comum do dia a dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos [...]”, afirmava o ensaio “O caso R. Mutt”, publicado pela revista *The Blind Man*.¹⁵

Ou seja, o artista pode transformar objetos em obras de arte, independente de valores estéticos intrínsecos. O ato dessacralizador de Duchamp questionou, justamente, a necessidade desses valores, fazendo com que o debate estético perdesse seu fundamento. Passa a não ser mais aceitável que se decrete o que é certo e o que é errado, o que é legítimo e ilegítimo e, por fim, o que se trata de arte ou não.

A arte pós-moderna é notável, por sua ausência de estilo, como uma categoria de obra de arte; por seu caráter deliberadamente eclético, numa estratégia que pode ser bem mais descrita como “colagem” e “pastiche”, ambas as estratégias buscam questionar a própria ideia de estilo, escola, regra, pureza do gênero – tudo aquilo que sustentava o julgamento crítico na era da arte modernista. (BAUMAN, 2010. p. 180)

¹⁴ A prática de tirar um objeto comum de seu contexto usual e elevá-lo à categoria de arte inventada por Duchamp ficou conhecida como ready-made. Antes de a “Fonte” (1917), o artista produziu a “Roda de bicicleta” e “Porta-garrafas”, ambas em 1913.

¹⁵ THE BLIND MAN. O Caso R. Mutt, apud. KATO, Gisele (2008). A revista foi distribuída durante a abertura da mostra “Independents Art Exhibition”, promovida pela Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York e a qual recusou a produção enviada por Duchamp. Embora sem autoria, a matéria publicada expressava ideias obviamente vindas do artista.

Como consequência, nenhum movimento nas artes hoje tem condições de argumentar que possui mais valor do que outro. Nas palavras de Peter Bürger: “os movimentos históricos de vanguarda foram incapazes de destruir a arte como instituição; mas eles de fato destruíram a possibilidade de que uma dada escola se apresente com reivindicação de validade universal”.¹⁶

Provida do mesmo argumento do autor, Sarlo (2004, p. 145) completa: “ninguém poderá ser condenado por suas ideias estéticas, mas em compensação ninguém terá os instrumentos necessários que permitem comparar, discutir e validar as diferentes estéticas”.

É deste contexto que decorre a concepção desenvolvida por Bauman (2010) dos intelectuais pós-modernos como intérpretes, em contrapartida à figura do intelectual legislador. Enquanto ao segundo cabia à formação de regras e o controle de sua aplicação, ao primeiro compete somente a tradução de informações.

Nas palavras do autor, o papel de legislador “consiste em fazer afirmações autorizadas e autoritárias que arbitrem controvérsias de opiniões e escolham aquelas que, uma vez selecionadas, se tornem corretas e associativas”. Enquanto o intérprete, “em vez de orientar-se para selecionar a melhor ordem social, sua estratégia objetiva facilitar a comunicação entre participantes autônomos.” (BAUMAN, 2010, p. 20).

A ideia de interpretação abandona, justamente, a hipótese da universalidade da verdade, do juízo e do gosto, como explica o sociólogo:

A ideia de interpretação supõe que a autoridade que constitui o significado resida em outro lugar – no autor ou no texto; o papel do intérprete condensa-se, resume-se em extrair o significado. O bom intérprete é aquele que lê o significado da forma adequada – e não há necessidade (ou assim se pode esperar) de alguém para atestar as regras que orientam a leitura do significado e, deste modo, tornar a interpretação válida ou competente; alguém que peneire as boas interpretações, separando-as das ruins. (BAUMAN, 2010, p.266)

A autoridade do intelectual encontra-se agora redistribuída entre todos os outros mediadores e instituições (como o mercado) que ganham força nesse novo cenário. Isto porque, como resume Bauman (2010, p. 189), “a autoridade em questão não é uma propriedade “natural” inalienável do lugar, mas algo que flutua (...); e a autoridade do lugar reservado aos estetas, por tradição – os intelectuais especialistas em arte -, já não deve mais ser considerada algo dado”.

¹⁶ BÜRGER, 1984, p. 63-87, apud. BAUMAN, 2010, p.181.

Na sociedade de consumo, os intelectuais “foram desalojados até na área que por vários séculos parecia constituir seu domínio monopolista de autoridade – a área da cultura em geral, da “alta cultura” em particular”, completa o autor.

Em seu livro *Cenas da vida pós-moderna*, Sarlo (2004, p. 159) também se dedica ao percurso histórico da classe, do qual igualmente destaca o declínio da figura intelectual tal como criada na modernidade clássica. Ao descrever os intelectuais em sua atuação tida como superada, a autora assinala: “pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maiorias cuja condição social as impedia de ver com clareza.”

Segundo a autora, diante de suas conquistas (respeito pelas diferenças, pluralidade, princípio relativista), a sociedade e os próprios “novos” intelectuais passam a questionar o modelo “elitista heróico” instaurado pelos intelectuais modernos à moda antiga.

O modelo de intervenção heróica oferecido pelo vanguardismo não impressiona mais a ninguém: seja porque as sociedades se afastaram dos ideais (que são o impulso do heroísmo), seja porque compreenderam que as mudanças podem ser provocadas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem a autoridade do guia iluminado. (SARLO, 2004, p.166).

Outra questão ressaltada pela ensaísta é a cooptação dos intelectuais pelas instituições, lugar onde os mesmos atuam como especialistas. Segundo Sarlo (2004, p.168-169), os especialistas, assim como os intelectuais à moda antiga, acumulam poder com base em seu domínio de um campo de saberes. A diferença é que a opinião dos primeiros, apoiada na credibilidade da ciência e da técnica, adquire uma “aura de objetividade” e produz uma suposta neutralidade valorativa.

Ou seja, acredita-se que o saber dos especialistas é uma propriedade isenta de ideologias ou interesses, contrariando, justamente, aquilo que pauta a prática intelectual: a tomada de um partido, a defesa de uma ideia.

Diante deste cenário, a autora chega a questionar se precisamos mesmo dos intelectuais e conclui que, se essa pergunta ainda faz sentido, é porque não foi eliminada a importância das questões sobre quem fala e como. E, apesar da crise de sua figura clássica, a necessidade da função crítica do intelectual não foi por completo superada.

Algumas das funções que essa figura considerava suas, porém, continuam a ser reclamadas por uma realidade que mudou (e que portanto já não aceita legisladores nem profetas como guias), não tanto a ponto de tornar inútil o que foi o eixo da prática intelectual nos últimos dois séculos: a crítica daquilo que existe, o espírito

livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas. (SARLO, 2004, p. 165).

Isto porque, mesmo pautadas em fundamentos pluralistas, as sociedades que surgem na pós-modernidade estão longe de realizar um ideal igualitário e democrático. Sarlo - usando como exemplo a Argentina, seu país de origem -, defende que não se pode fechar os olhos para a forma como muitos dos princípios pós-modernos – como a coexistência não-conflitiva de valores - realizam-se na prática. A pobreza de sentidos globais não deve ser confundida com autonomia dos indivíduos, como alerta a ensaísta:

[...] a crise de sentidos globais não leva a ações livres e produtoras de multiplicidade de sentidos particulares, e sim a uma competição em que os que mais têm, em termos materiais e simbólicos, levam vantagem na hora de impor o particularismo de seus próprios interesses. (SARLO, 2004, p.172).

2.3.2 Mercado como instituidor de gostos e valores

Resguardado pela bandeira do relativismo estético e fazendo do pluralismo permitido pelo campo artístico sua principal ideologia, o mercado é quem tomaria para si o espaço perdido pelos artistas e intelectuais na definição de gostos e valores. À medida que os mecanismos institucionais do processo de produção artística foram escancarados, não apenas diluem-se os parâmetros de valor como também, na mesma medida, a autoridade dos artistas e intelectuais foi relativizada.

Isto porque, considerar a arte como instituição a aproxima de sua condição profana e de dependência de inúmeros condicionantes que atuam em sua esfera. “A perspectiva institucional desvenda as fantasias que os artistas teceram sobre sua prática e revela que estão tão sujeitos às determinações econômicas e sociais quanto às pessoas que se ocupam da produção de mercadorias ou da disputa pelo poder”, resume Sarlo (2004, p. 142).

Subordinados às demandas do mercado e sociais, os artistas acabam por revelar que a disputa pela consagração tem como verdadeira natureza uma busca por legitimidade social e não, necessariamente, estética.

Os artistas se situam para situar sua obra e, ao fazê-lo, permanecem cegos diante da verdade de suas práticas. Quando falam de arte, também estão falando de competição; quando parecem mais obcecados pela busca de uma forma, mantêm outro olho ligado no mercado e no público. (SARLO, 2004, p. 143).

Percebe-se, entretanto, que a crença renascentista de artistas devotos inteiramente à arte é reciclada pelo mercado, fazendo com que a estética moderna constitua-se em uma espécie de “ideologia para consumidores”.

No momento em que os artistas e espectadores “cultos” abandonam a estética das belas-artes e das vanguardas porque sabem que a realidade funciona de outro modo, as indústrias culturais, as mesmas que encerraram essas ilusões na produção artística, reabilitam-nas em um sistema paralelo de publicidade e difusão. (CANCLINI, 2008, p. 64)

A fantasia do artista solitário e incompreendido é recriada por uma série de estratégias (como a exploração de detalhes sobre a vida pessoal) a fim de que se promova alguma similaridade à experiência artística no momento do consumo. “De modo que o discurso estético deixou de ser a representação do processo criador para tornar-se um recurso complementar”, conclui Canclini (ibid.).

Ainda de acordo com o autor, os artistas acabam por perceber, definitivamente, a fragilidade de sua autonomia e poder simbólico devido “à industrialização da criatividade e à massificação dos públicos”. Diante de um mercado em rápida expansão, a já relativa autonomia do campo artístico, baseada em critérios fixados por artistas e críticos, é abatida por um bombardeio de forças extra-culturais.

Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo. (CANCLINI, 2010, p.56-57).

Conforme sintetiza Canclini (2008, p.58), “a expansão do mercado artístico, frequentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos, altera as formas de avaliar a arte.” (ibid.).

Com bases nas reflexões de Sarlo (2004, p. 149), a modernidade, ao combinar seu ideal pedagógico - “o gosto das maiorias deve ser educado, uma vez que não há espontaneidade que assegure o juízo em matérias estéticas” - com o estabelecimento de um mercado de bens simbólicos, não previu que seria sucumbida, justamente, por ele.

Com a consolidação definitiva desse mesmo mercado, é com base em seus valores, prioritariamente quantitativos, que a arte e a cultura passam a ser julgadas.

O mercado e o que depois passou a ser chamado de “indústria cultural” minavam as bases da autoridade que avaliavam a propriedade de um paradigma educativo em matéria estética. A contradição foi logo reconhecida por aqueles que diagnosticaram

na “arte industrial” a sentença de morte dos valores refinados de que as elites culturais se imaginavam portadoras, divulgadoras ou mesmo derradeiros bastiões. Inevitavelmente, o mercado introduz critérios de avaliação quantitativos, que frequentemente contradizem a arbitragem estética dos críticos e as opiniões dos artistas. (SARLO, 2004, p. 150).

Nas palavras de Bauman (2010, p.173), “é o mecanismo do mercado que agora toma para si o papel de juiz, de formulador de opinião, de verificador de valores”. O sociólogo reitera seu argumento com a avaliação de David Carrier¹⁷:

[...] julgamentos estéticos implicam diretamente julgamentos econômicos. Persuadir-se de que uma obra (de arte) é boa e, assim, convencer o mundo artístico (isto é, os vendedores e compradores de arte) de que ela é valiosa são duas descrições de uma única e mesma ação. A verdade da crítica é relativa ao que o mundo da arte acredita. (...) a teoria vira verdade quando um número suficiente de pessoas acredita nela.

Nos dias atuais, com uma amplitude não vista em nenhum outro momento, é impossível compreender a produção artística sem entender essa sua estreita relação com o mercado. Ao se propor a desvendar os mecanismos da criação contemporânea nas artes visuais, a jornalista Gisele Kato (2011) chega ao que ela considera os sete “mandamentos” da arte¹⁸. O primeiro deles, sem nenhuma surpresa, é “amarás o mercado sobre todas as coisas”.

Como exemplo, a autora utiliza o artista Jeff Koons, cuja qualidade da produção gera muita discordância entre os críticos. No entanto, desde que sua obra “Hanging Heart” (algo como coração pendurado) foi leiloada, em 2007, por 23,5 milhões de dólares, o artista é frequentemente apontado como o maior escultor das últimas décadas. “Foi-se o tempo em que uma resenha negativa demolia uma reputação ou traumatizava um artista a ponto de ele buscar outros caminhos [...]”, escreve Kato (2011, p.26).

Ou seja, principalmente no que se refere às artes visuais – à medida que se cria em torno dela um circuito milionário – é o preço de uma obra que surge como instância para validá-la artisticamente.¹⁹

¹⁷ CARRIER, 1985, p. 202-204, apud. BAUMAN, 2010, p. 173.

¹⁸ Ao elencar os que seriam os principais preceitos da produção artística atual, a autora brinca com a ideia dos mandamentos da igreja católica.

¹⁹ No campo literário, esse efeito de índice é constatado na utilização de listas de mais vendidos. O funcionamento da atividade literária se depara hoje com o culto aos *best-sellers* - cenário igualmente permeado pela lógica da lucratividade – e os escritores, conforme pontuado por Travancas (2011, p.82), têm consciência da divulgação de suas obras, transformando-se em exibidores de si e de seus textos. Não se ignora, contudo, a existência de uma especificidade quando se compara as artes visuais à literatura. Em relação a esta última, o vender muito, por vezes, pode tornar-se sinônimo de uma “literatura menor”.

Três dos outros sete mandamentos elencados pela jornalista (“pertencerás a uma galeria”; “participarás de feiras de arte” e “conhecerás curadores”) reiteram, sobretudo, a relação de dependência existente entre todos os elos da cadeia – produtores, colecionadores, críticos, galeristas – a fim de que um artista torne-se consagrado.²⁰

Para que se conquiste o reconhecimento, é necessário que o artista seja eleito pelo circuito. Afinal de contas, ninguém quer perder prestígio e, principalmente, dinheiro. Como sistematiza Canclini (2008, p.63),

[...] os empresários adquirem um papel mais decisivo que qualquer outro mediador esteticamente especializado (crítico, historiador de arte) e tomam decisões fundamentais sobre o que deve ou não deve ser produzido e transmitido; as posições desses intermediários privilegiados são adotadas dando maior peso ao benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendências do mercado.

Em resumo, ao se constituir em um dos principais instituidores de gosto e valor, o mercado estabeleceria uma espécie de “estética financeira” a impor mutações na estrutura das próprias produções artísticas. Como bem adverte Vladimir Safatle (2012, p.29), tal tendência, cada vez mais, “se coloca como atrativo irresistível para artistas em busca de um lugar ao sol”.

Diante da transformação da natureza da arte têm-se, assim, dúvidas sobre a possibilidade de conservação do valor social da cultura. Presos às exigências de um mercado (sobre as quais têm consciência) que privilegia a estética do show e o culto à celebridade, os artistas estariam, segundo o filósofo, abrindo mão de sua força crítica para se tornar uma celebração do realismo capitalista. “Uma das maiores astúcias do novo capitalismo financeiro é retirar da arte sua força política”, conclui Safatle (2012, p.30).

Sarlo, por sua vez, embora relativize a atuação do mercado – responsável, como dito, pela alteração da essência da arte e das formas de julgá-la – vai se questionar sobre a possibilidade de outro lugar, senão a indústria cultural, onde se possa pensar o estabelecimento de valores.

(...) se as certezas elaboradas pelos artistas e pelos filósofos entraram em crise porque, vista de perto, qualquer legitimidade estética se desdobra numa luta por legitimidade social; se a problemática da relação entre representação estética e sociedade, a dinâmica do novo e o próprio projeto das vanguardas foram explicados

²⁰ Facilmente transpostos para o universo da literatura, os ensinamentos poderiam ser traduzidos na necessidade de pertencer uma editora de prestígio, participar de feiras literárias e conhecer uma rica rede de editores e jornalistas.

pelas leis que regem a competição entre artistas e pelas lutas para impor definições institucionais de arte; se o relativismo valorativo pode ser considerado a única crença forte que passa da modernidade para a pós-modernidade, então: existe outro lugar, além do mercado, onde se possa pensar a instituição de valores? (SARLO, 2004, p. 151-152)

É evidente que críticos e artistas não foram excluídos desse processo; continuam julgando, construindo reputações e organizando hierarquias. No entanto, conforme destacado pela ensaísta, trata-se de uma autoridade restringida, confinada.

Segundo Sarlo (2004, p.152), a comunidade artista manifesta seu poder “porque o mercado precisa autorizar-se junto a essas autoridades, porque o Estado decidiu tratá-la de acordo com políticas específicas, porque o *lobby* da arte ainda mantém canais de comunicação com outros *lobbies*”.

Essa restrição se fez, sobretudo, no distanciamento imposto pelas vanguardas (como marca distintiva) entre os artistas e público. O espaço aberto foi ocupado pelo mercado no qual o público é inserido de maneira com que manifeste suas preferências (traduzidas em listas dos mais vendidos, por exemplo) mesmo sem dispor de saberes específicos.

Emancipado das instituições tradicionais, o público dialoga com fontes múltiplas de legitimidade; decide se a opinião dos críticos e a declaração dos artistas são válidas; enaltece um artista ao mesmo tempo em que recusa aquele que, até ontem, era seu favorito. (SARLO, 2004, p. 152).

A autora alerta, no entanto, que a suposta neutralidade valorativa do mercado não passa de um falso cenário de liberdade e pluralismo, onde o que ocorre é uma mera substituição da autoridade à moda antiga. Ao contrário do que pretende transparecer, o mercado trabalha para si e não para uma utopia de igualitarismo estético.

O mercado de bens simbólicos não é neutro e, como qualquer outra instituição que o tenha precedido, forma o gosto, institui critérios valorativos e gira sobre o conjunto de capital cultural colonizado até os territórios abertos pelas vanguardas do início do século. (SARLO, 2004, p. 154-155)

O que se modifica é o modo de dominação. Sobre essa transformação, Bauman (2010, p. 227) argumenta: “o novo modo de dominação se distingue pela substituição da repressão pela sedução, do policiamento pelas relações públicas, da autoridade pela propaganda, da imposição da norma pela criação de necessidades”.

Longe da restauração de autoridades baseadas na exclusão e no tradicionalismo e do paradigma pedagógico do doutrinamento estético da sociedade, Sarlo defende, contudo, a

retomada da discussão, a mesma que fora banida pelo pluralismo, pela neutralidade valorativa e pela expansão sem precedentes do mercado.

O fato de os valores serem relativos a suas respectivas sociedade e épocas não deve excluir o interesse pelo debate sobre quais seriam, para nós, esses valores. (...). Em matéria de arte, uma forte tomada de partido que possibilite a discussão de valores pode tornar evidente para muitas pessoas a significação densa (a mais densa das significações na sociedade contemporânea) do fato estético: mesmo reconhecendo-se que instituir valores para a eternidade é uma ilusão. (SARLO, 2004, p. 158).

CAPÍTULO 3 – MÍDIA, LITERATURA E JORNALISMO CULTURAL

“Buscar formas de abordar a cultura como um campo de tensões, conflitos e projeções dos modos de viver, pensar e agir dos grupos humanos constitui-se um dos principais desafios do jornalismo cultural brasileiro contemporâneo”

Sergio Gadini

3 Mídia, literatura e jornalismo cultural

Situado entre as principais instâncias de consagração e difusão, o jornalismo participa diariamente do processo de composição do campo da cultura, por meio das relações que estabelece com os produtores e produtos culturais e, sobretudo, com o público.

Tão importante quanto os mecanismos de consagração de uma obra de arte, o processo de divulgação é procedimento obrigatório para sua existência, já que é por meio da exposição que a produção de sentido essencial à arte e à cultura se concretiza. A divulgação, tematização dos temas culturais pela mídia, é uma condição essencial, sobretudo na atual sociedade de massas, à formação de públicos.

Cabe pontuar que a publicação é aqui entendida, conforme sintetizado por Nadja Miranda (2005, p.79), como “um processo geral que cria maneiras compartilhadas de selecionar e encarar acontecimentos e aspectos da vida”.

Utilizando os termos sugeridos por Sérgio Luiz Gadini (2009, p.42), “entender a cultura como um fato social e histórico, em que o discurso caracteriza-se como uma produção de sentido entre atores, implica que ela só se efetiva a partir de sua publicação ou expressão pública”.

Ao ressaltar as dimensões que essa necessidade alcança na contemporaneidade, Gadini afirma que, falar em produção cultural implica, cada vez mais, fazer alguma referência ao campo jornalístico à medida que “a cultura contemporânea constitui-se em modos de ser, pensar e viver expressos, na maioria das vezes, por meio de discursos ou produtos midiáticos.” (ibid.).

Enquanto forma de conhecimento e de textualização da realidade, o jornalismo “acaba por adquirir uma função de nomear e reconhecer as produções intelectual e artística, enquanto o campo de produção encontra no jornalismo um lugar de visibilidade.” (CARDOSO, 2010, p.133).

Ao relacionar a criação artística e o discurso jornalístico sobre essa criação, Suzuki Jr. (1986, p.79) pontua:

Artista e jornalista participam do circuito, em pontos diferentes da linha de montagem: um músico, um pintor, um escritor, dependem não só do seu próprio fazer, mas também da imagem que conseguem articular frente ao público. O jornalismo cultural, mesmo o mais independente, é o virtual complemento do mercado artístico, é algo que está fora e dentro da cultura.

O canal de difusão, no qual o jornalismo se constitui, permite que ele atue como intermediário entre criadores e receptores, orientando o público, traduzindo repertórios e, sendo assim, aproximando-o da experiência artística. A aproximação entre o produtor e público, à qual o jornalismo propõe-se, traduz a tentativa e a necessidade de tornar as produções acessíveis a um auditório amplo.

Essa função “interpretativa” assumida pelo jornalismo é o que também faz do seu espaço um objeto de cobiça entre os produtos culturais, a ponto de, como ressalta Golin e Cardoso (2010, p.194), “o processo de criação e produção prever estratégias de condução do pensamento do artista até o público, momento em que o produto cultural se transfere de mãos”.

Conforme completam os autores, “várias instituições asseguram a legitimidade do gesto artístico, mas a mediação jornalística torna-se crucial no sistema ao garantir a visibilidade das ofertas, produzir a sedução, criar a necessidade desses objetos e sustentar a palavra dos críticos [...]” (ibid.).

Por meio do controle da visibilidade (ampliada ou restrita a determinados fatos/produtos), por seu poder de dizer ou silenciar, o trabalho jornalístico interfere não apenas no mecanismo de criação de consensos sobre o valor da arte como também, em última instância, sobre os sentidos de cultura de uma época.

Por meio das estratégias de edição, sempre seletivas, tem-se, a partir da produção jornalística da área, uma noção de cultura que, por sua vez, também é forjada pelo que é “nomeado”, tematizado ou abordado como parte do campo e também do imaginário cultural. (GADINI, 2009, p.84).

Isso não equivale dizer, como pondera o autor, que o que não entra nas páginas dos jornais estaria fora do campo cultural. “Antes, o que se pretende ressaltar é que esse processo de agendamento periodístico vai, a seu modo, forjando comportamentos de consumo, adesão ou leitura [...]”, conclui.

É com base nos seus critérios de noticiabilidade, responsáveis por determinar “se um acontecimento ou assunto é suscetível de se tornar notícia”,²¹ que o jornalismo, por sua vez, configura, apresenta e produz valor no sistema de arte e cultura. Ao transformar estes ou aqueles fatos em notícia, delimitando aquilo que merece ser transmitido e, em relação especificamente do jornalismo cultural, aquilo que merece ser criticado, é que o jornalismo desempenha a função de legitimador.

²¹ TRAQUINA, 2005b, p. 63.

Na formulação de Alfredo Pereira Jr. (2003, p.80), a noticiabilidade é traduzida no conjunto de elementos por meio dos quais a mídia “controla e administra a qualidade e o tipo de acontecimentos, entre os quais vai selecionar as notícias”. Neste processo, os valores-notícia operam, por sua vez, como “componentes da noticiabilidade”.

A orientação produtiva em função de valores-notícia é o que também promove a rotinização do fazer jornalístico, como ressalta o autor:

[Os valores-notícia] são contextualizados no processo produtivo onde adquirem o seu significado, desempenham a sua função e se revestem daquela aparência que os torna elementos dados como certos. É o que chamamos senso comum das redações. (ibid.).

Nas palavras de Stuart Hall, os valores-notícia

permitem aos jornalistas, diretores e agentes noticiosos decidir rotineiramente e regularmente sobre quais as ‘estórias’ que são ‘noticiáveis’ e quais não são, quais as ‘estórias’ que merecem destaque e quais as que são relativamente insignificantes, quais as que são para publicar e quais as que são para eliminar.²²

Citando Bourdieu, Traquina (2005b) compara os valores-notícia a uma espécie de lente por meio dos quais os jornalistas enxergam o mundo. Escreve o sociólogo francês: “os jornalistas têm os seus óculos particulares através dos quais vêem certas coisas e não vêem outras, e vêem de uma certa maneira as coisas que vêem. Operam uma seleção e uma construção daquilo que é selecionado”.²³

Assim, compreender as notícias implica, sobretudo, conhecer e entender a cultura profissional da “tribo” jornalística. O que Traquina (2005a, p.26) aponta é a impossibilidade de entender as notícias a partir apenas de seus aspectos externos à medida que “os jornalistas são participantes ativos na definição e construção das notícias, e, por consequência, na construção da realidade”.²⁴

Embora a proposta teórica do autor (ciente do alto grau de condicionamento do trabalho jornalístico) opte por salientar o “poder” e a “autonomia relativa” do jornalismo, é importante advertir que a produção da notícia, além de direcionada pelos critérios de

²² HALL et. al. 1973/1993, apud. TRAQUINA, 2005a, p.176. (grifo nosso).

²³ BOURDIEU, 1997, p.12, apud. TRAQUINA, 2005b, p.77.

²⁴ O paradigma que compreende a notícia como construção social da realidade surge no final dos anos 1960. Sua principal hipótese é de que a notícia, à medida que “presentifica” o fato, também o constrói e, consequentemente, participa da instituição da realidade social.

noticiabilidade, está condicionada por fatores como alcance, tiragem, receita publicitária, para citar alguns.²⁵

Portanto, não é demais ressaltar que o processo de produção da notícia está submetido às rotinas próprias ao jornalismo, assim como subjugado às contingências do mercado.

[...] nesse mesmo processo de busca de legitimidade ou adesão de público e espaço no mercado, os veículos também tomam suas decisões gerenciais com base na lógica das relações de mercado, o que implica aceitar algumas das regras de quem aposta, anuncia ou assina determinado periódico em relação a outros. E, conseqüentemente, sugere-se um pacto de aceitação sobre o que se diz e como se diz. (GADINI, 2009, p.121-122).

Percebe-se, assim, pontos de convergência entre os circuitos de produção, difusão e consumo da arte com os de produção, difusão e consumo de notícias. Visto que o processo de construção da notícia é produto da interação entre diversos agentes, que lutam pelo poder de dizer, neste caso, o que é notícia (TRAQUINA, 2005a). Sendo assim, o jornalismo – cuja trajetória é construída pelo exercício cotidiano da profissão – também vai adotar táticas para se legitimar e conquistar seu espaço no interior do seu campo.

Para compreender as características e formas de legitimidade próprias da produção jornalística, é preciso ainda pensar o jornalismo a partir de uma notória dupla perspectiva: a de reforço da ordem ou normas sociais e a da criação de outros sentidos compartilhados pelos atores sociais. No jornalismo cultural, essa oscilação é traduzida na autoridade de críticos e jornalistas em afiançar a consagração ou a descoberta dos novos. Ou seja, o campo jornalístico trabalha ora no reforço da tradição, ora na revelação de novas perspectivas, neste caso, artísticas.²⁶

Como pontua Jorge Rivera (2006, p.20-21), “un sector de este periodismo ejerce real influencia en la configuración de las ideas y el gusto público de una época, mientras que otro se limita a reproducir sus modos sin aportar elementos genuinamente originales o contradictorios.” Dedicar-se à descoberta de novas perspectivas, entretanto, revela-se menos frequente, conforme completa o autor: “algunos medios colaboran seriamente con los procesos de elaboración de nuevas doctrinas, pero éste es un rasgo comparativamente raro.” (ibid.).

²⁵ Em relação à prática do jornalismo cultural, esses condicionamentos são traduzidos, principalmente, nas relações de pressão e agendamento com as indústrias que operam no campo da arte.

²⁶ Cabe ressaltar que a hipótese assumida por este trabalho é a de que o *Sabático*, enquanto instância de difusão e consagração de sujeitos e instituições, tende a reforçar a tradição, o clássico.

A questão leva-nos de volta ao ponto colocado por Bourdieu sobre as correspondências entre o lugar ocupado por determinado agente em seu campo e suas tomadas de posição. Como visto, a tomada de posição de um agente e o seu local de fala no campo estão intimamente relacionados.

De acordo com o sociólogo, em relação aos agentes de difusão, é notável que seus julgamentos procurem conservar as hierarquias do campo da produção. A produção e difusão cultural estabeleceriam, assim, uma lógica baseada na manutenção do consagrado, do legítimo. Escreve Bourdieu:

Sabendo-se a posição que os especialistas da difusão ocupam na estrutura do sistema e que lhes obriga, como vimos, a procurar em favor de sua atividade contestada as cauções mais consagradas pelo recurso ao poder que lhes assegura o controle dos instrumentos de difusão, envolvendo em seu próprio terreno os produtores de bens legítimos, sua ação vai se exercer paradoxalmente no sentido da conservação e do reforço das hierarquias mais conhecidas e reconhecidas. (BOURDIEU, 2007, p.157).

Para Ventura (2009), não se pode refletir sobre os valores-notícia, sobretudo no jornalismo sobre cultura, sem levar em conta a posição que os agentes (produtores e intermediários) ocupam na hierarquia da legitimidade cultural. “A hierarquia daquilo que é ou não legítimo influencia a relação que os agentes dos campos de produção, reprodução ou difusão estabelecem entre si e com as diferentes instâncias de legitimação” (VENTURA, 2009, p. 3).

Essa mesma hierarquia pode ser apontada no plano narrativo, onde haveria maneiras legítimas e ilegítimas de contar as histórias legítimas. Ainda de acordo com o autor, quanto mais à margem de determinado campo situa-se um agente, menor é sua dependência em relação às instâncias de produção, difusão e consagração.

“Nossa hipótese é a de que, quanto mais à margem de determinado campo estiver situado um agente, maior é a possibilidade de que este agente se posicione de maneira não legitimada – e com isso escolha temas e abordagens igualmente não legitimados.” (VENTURA, 2009, p.11).

Segundo análise de Ventura, a contestação da consagração da obra de Duchamp por Affonso Romano de Sant’Anna no artigo crítico “Que fazer de Marcel Duchamp?”, por exemplo, é possível à medida que o autor trata-se de um produtor

situado fora do campo da crítica de arte, e, muito embora seja consagrado enquanto poeta, ainda não é detentor, enquanto crítico, desta legitimação. (...). Estamos diante de um agente de reprodução não legitimado, que se posiciona sobre um tema legítimo a partir de uma abordagem não-legítima. (VENTURA, 2009, p.7).

Sendo assim, estando à margem, um crítico teria maior predisposição em conceder espaço ao novo, aos movimentos de vanguarda; enquanto que, se está posicionado no centro do campo, sua contribuição é pela manutenção do *status quo*.

Essa reflexão sobre os processos de divulgação jornalística é essencial. Isto é o quê, à medida que partimos da ideia de cultura como circulação de produções simbólicas e estéticas, permitirá conceituar minimamente o jornalismo cultural.

3.1 Entre o paradigma crítico e o mercado

Há quem afirme que todo jornalismo é cultural à medida que “a cultura passa em todos os espaços e tempos do jornalismo” (MEDINA, 2007, p. 32). Outras discussões restringem-no às estratégias de divulgação de produtores e suas produções. Este trabalho, por sua vez, entende o jornalismo cultural, sobretudo, como produção noticiosa e analítica referente às questões artísticas pautadas por secções e suplementos a revistas especializadas.

Nesta linha, Iván Tubau (1982, p.35) define o jornalismo cultural como “forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación”. Já o argentino Rivera (2006, p.19) diz que,

se ha consagrado históricamente con el nombre “periodismo cultural” a una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las “bellas artes”, las “bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental.

O autor ainda descreve o que pessoalmente considera “el mejor periodismo cultural”:

[...] es aquel que refleja lealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etcétera), apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido. (ibid., p.11).

Embora genéricas, as conceituações dos pesquisadores (assim como as outras poucas referências sistematizadas da área) destacam uma das questões primordiais a que se refere ao debate deste campo do jornalismo: sua abrangência e heterogeneidade.

Nessa “zona heterogênea”, como chamada por Rivera, estão imbricados os diferentes formatos e gêneros jornalísticos, dos informativos aos opinativos, a versar sobre as mais diversas produções do campo cultural e com finalidades distintas: do entretenimento à reflexão crítica. “Ao longo da sua consolidação como produto do moderno jornalismo gerado por empresas capitalistas, suas páginas distribuem informações sobre cultura e arte nos formatos mais variados”, comenta Miranda (2005, p.80).

Sobre a amplitude, especificamente, dos moldes das publicações dirigidas à cobertura cultural, Rivera (1999) observa:

El campo del “periodismo cultural” no es por cierto uniforme ni reductible a unos pocos prototipos de fácil identificación. La gama es amplia, incluso en su aspecto formal, y permite considerar indistintamente como tal a una revista literaria de pequeña circulación, el suplemento de un diario de tirada masiva, una publicación académica altamente especializada, un *franzine*, una revista de divulgación que trabaja con recortes temáticos muy diferenciados entre sí, una colección fascicular etcétera.²⁷

Em relação à temática, as pautas do jornalismo cultural incluem toda a área de cultura, literatura, música, artes plásticas, teatro, televisão e a cobertura de eventos (festivals, exposições, vernissages), as instituições que geram produtos e fatos (produtoras de cinema, estúdios, galerias, museus, bibliotecas, teatros, gravadoras), as políticas públicas para a área (secretarias e ministérios da Cultura e da Educação) e o dia-a-dia do setor.

Embora as artes “consagradas” sejam referência quando se fala em jornalismo cultural, Dulcilia Buitoni (2000, p.58) comenta sobre a ampliação dos temas abarcados pelo gênero:

Para muitos, um conceito contemporâneo de jornalismo cultural deve abranger um universo amplo de práticas que não se restringe às artes consagradas ou às artes de massa. Assim, quadrinhos, culinária, manifestações religiosas, grafites, paisagismo, arquitetura, fotografia, rodeios, design, bordados, videogames, tudo é passível de ser objeto do jornalismo cultural.

Um ponto a ser destacado são as especificidades do jornalismo que versa sobre cultura. É certo que, do ponto de vista noticioso, não existem diferenças entre o jornalismo cultural e o geral, à medida que, como frisa Rivera (2006, p.32):

La noticia, se dice corrientemente, es el insumo fundamental del periodismo, y en este sentido debe poseer ciertas cualidades intrínsecas y extrínsecas (...). La noticia debe ser en primer lugar *veraz*, y en este sentido la cuestión enlaza simultáneamente

²⁷ RIVERA, 1999, apud. GADINI, 2009, p.79. É importante ficar claro a variedade de espaços que se dedicam ao jornalismo cultural, embora este estudo concentre-se nos suplementos literários e, de forma especial, no *Sabático*.

con aspectos deontológicos de la prensa y con el añejo problema filosófico de la verdad y la verosimilitud (...).En su aspecto noticioso o informativo el periodismo cultural no se aparta de esta norma [...].

Assim como a veracidade, a atualidade é também premissa do jornalismo cultural. As chamadas agendas, por exemplo, constituem uma parte significativa dos materiais produzidos pela imprensa que versa sobre cultura, enquanto “otra zona equivalente trabaja con autores, obras y fenómenos que pertenecen más bien a la esfera del pasado, y en sentido el discurso cultural se hace más historiográfico y retrospectivo que “periodístico” en el sentido señalado.” (RIVERA, 2006, p.33).

Isto é o que justifica a forte presença de datas significativas como mote jornalístico para revisitar produtores e suas obras, numa espécie de “atualização do passado”. “O passado é recuperado por meio da atualidade, critério esse prioritário na seleção editorial. A morte, valor-notícia fundamental no universo jornalístico, transforma-se em efeméride pelo processo de fabricação da memória cultural”, completa Golin e Cardoso (2010, p.196).

Portanto, embora conserve as diretrizes que pautam toda e qualquer prática jornalística, o jornalismo cultural opera com características e lógicas próprias. Ainda que enquadre em seu processo produtivo valores-notícia comuns ao jornalismo diário, o jornalismo sobre cultura atua com critérios de noticiabilidade específicos.

Há ainda uma particularidade quanto à linguagem praticada pelo jornalismo que versa sobre cultura. Segundo Golin e Cardoso (2010, p.198), “ao mimetizar o próprio campo que repercute e reconstrói – o sistema de produção cultural – a linguagem do jornalismo cultural admite recursos mais criativos, estéticos ou mesmo coloquiais, assim como a exigência de um grafismo mais ousado”.

Para Miranda (2005, p.81), a especificidade dos cadernos de cultura se dá à medida que, enquanto espaço especializado do conhecimento, representam a possibilidade de reflexão das manifestações artístico-culturais.

Por outro lado, enquanto expressão do jornalismo diário, tanto abarcam as produções que se amplificam na indústria cultural da qual são parte integrante, quanto são subordinados à rotina produtiva das empresas. “Todos esses aspectos repercutem na prática jornalística de produção das notícias culturais, determinando assim suas características mais notórias”, conclui.

Embora não exista uma única regra capaz de sintetizar o agendamento do jornalismo cultural, na maioria dos casos, indica Gadini (ibid.), “o agendamento das páginas dos

cadernos parte das indústrias da cultura, seja de casas editoriais, seja de distribuidores de cinema, gravadoras, calendário de eventos anualmente programados”.

Nas palavras de Golin e Cardoso (2010, p.196): “pautado pela dinâmica das indústrias culturais e por sua estrutura de lançamento e distribuição, o jornalismo cultural contemporâneo percebe as manifestações estéticas pelo espetáculo e pelo evento”.

Transformada em objeto de consumo, a produção artística deixou de ser vista como um “projeto de ação histórica”, como destaca Neto (2005, p.17). Para ele, o “espaço crítico virou espaço comercial, levando o jornalismo de cultura a se metamorfosear em uma vistosa vitrine de shopping”. O que se aponta é a tendência da cobertura jornalística centrar-se nos produtos em detrimento dos processos culturais.

Tendo em vista o agendamento de shows, espetáculos e lançamentos que é preciso fazer chegar ao público consumidor, Miranda (2005) chega a afirmar que as determinantes do mercado são mais visíveis no jornalismo cultural praticado pelos segundos cadernos do que nas páginas de notícias gerais.

Na prática, a importância e a relevância de um acontecimento que constitui o seu valor como notícia são complementados pela característica ambivalente de produto cultural e mercadológico que engendra a produção cultural no sistema capitalista. O processamento de informações sobre cultura se dá no *continuum* do sistema de distribuição e circulação de produtos culturais do qual a imprensa faz parte. (MIRANDA, 2005, p.88).

Em resumo, a escolha dos assuntos nomeados acaba por ser justificada pelas tabelas do consumo cultural. Marcelo Coelho (2003, p.134), no entanto, problematiza essa suposta objetividade na qual se apóiam as escolhas editoriais.

Não se está pensando especificamente no que é jornalístico ou no que é importante “em si” (...). Nos cadernos culturais brasileiros, a escolha tem sido, invariavelmente, a de destacar o filme que terá mais bilheteria, o *blockbuster*, pois, em tese, um filme que será visto por 100 mil pessoas interessa mais do que o filme que será visto por 2 mil.

Isso não liquida, entretanto, a existência de ações que contrariem essa lógica na produção jornalística. A pluralidade inerente ao jornalismo cultural (herança dos suplementos literários) permite, por exemplo, que um conto inédito de um autor seja dotado de valor-notícia suficiente para justificá-lo na abertura de determinada publicação. “Essa espécie de “marca” – ainda que a força da indústria cultural já padronize boa parte das edições cotidianas – parece manter uma relativa margem de autonomia nos critérios de seleção e agendamento por parte dos editores dos cadernos culturais”, pondera Gadini (2009, p. 89).

A mencionada padronização leva-nos, por sua vez, às relações estabelecidas entre assessorias e veículos de imprensa. Para Golin e Cardoso (2010, p.197), a homogeneidade das coberturas pode ser apontada como resultado da excessiva dependência de assessores por parte do jornalismo. “Tal interferência pauta os cadernos e contribui, muitas vezes, para a redução de complexidade de cada tema e para o pouco esforço de apuração e de reportagem, procedimentos capazes de garantir uma perspectiva original e diferenciada.”

Por fim, é preciso trazer à tona uma das questões mais discutidas a cerca do jornalismo cultural. Muito se problematiza o fato de que a prática jornalística sobre cultura tenha sido reduzida ao entretenimento, à agenda cultural, ao chamado jornalismo de serviço.

Juremir Machado Silva (2000, p.32) lamenta o espaço cada vez maior que esse tipo de cobertura tem obtido nos jornais brasileiros: “cada vez mais, os jornais brasileiros encantam-se com o serviço, informação em estado puro, resumido, sintética, funcional, objetiva. O jornalismo entra na era do roteiro. Tudo para fazer a vontade do consumidor”, afirma.

Ao abordar as tendências da cobertura jornalística contemporânea, Golin e Cardoso (2010, p.192) destacam algumas das quais seriam as razões do jornalismo cultural ter perdido gradativamente o caráter crítico e analítico a cerca dos assuntos artístico-culturais. “Equipes menores na redação e a redução do espaço para ensaios, entre outros fatores, contribuíram para a configuração de um segmento ausente de reflexão, centrado na divulgação e no ‘celebrismo’”, aponta.

Essa disposição do jornalismo é percebida, segundo os autores, a partir do momento que a editoria separa-se do corpo do jornal e assume como função demandas muito distintas: a crítica (para além de sua concepção como gênero discursivo do jornalismo) e o entretenimento.

“As páginas culturais dos diários buscam atender a uma expectativa mercadológica da diversão ao mesmo tempo em que carregam a herança dos cadernos semanais literários em sua tradição de fomentar a reflexão, o debate e a crítica cultural.” (GOLIN; CARDOSO, 2010, p.193).

Ainda que, como se percebe em todos os gêneros discursivos do jornalismo, o cultural tenha incorporado as regras de mercado, cedendo maior espaço para a produção voltada ao entretenimento, parte-se da hipótese de que o jornalismo cultural tem condições de se configurar como um território de análise e reflexão, contrariando a lógica mercantil.²⁸

²⁸ Embora seja menos verificável em relação à seleção dos assuntos, essa postura revela-se com maior possibilidade no momento da construção da notícia. É neste instante, ao ver deste estudo, que o jornalismo cultural tem maiores condições de não se limitar ao serviço, promovendo, ao contrário, reflexões em

Igualmente defensor desta perspectiva, José Salvador Faro alerta para a necessidade de se compreender o jornalismo em sua complexidade, o que significa vê-lo como gênero que ultrapassa sua inserção no mercado de bens simbólicos.

Segundo o pesquisador, a ideia predominante a respeito do jornalismo cultural é a de um jornalismo “prestador de serviços de pouca qualidade que oculta uma operação de natureza basicamente econômica”. (FARO, 2006, p.12). Essa é uma concepção que, segundo o autor, também impera entre as reflexões geradas no âmbito acadêmico, eventualmente dedicadas às variáveis mais complexas.

Herom Vargas²⁹, por exemplo, considera impraticável que a produção do jornalismo cultural possa estar desvinculada das determinações do sistema econômico que lhe dá sustentação. Para o autor, enxergar o jornalismo cultural fora desses condicionamentos não passaria de uma concepção romântica da prática do mesmo.

Sob a perspectiva dessa corrente de interpretação,

[...] o jornalismo cultural teria perdido suas características em razão de uma decorrência quase lógica da preeminência que o valor de troca imprimiu à produção cultural, passando a incorporar a forma definitiva geral (ainda que não exclusiva) que tudo adquire sob o capitalismo, a forma de mercadoria. (FARO, 2007, p.76)

Embora não despreze as contribuições desta abordagem, Faro (2006, p.14) propõe enxergar o jornalismo cultural como um “território de práticas jornalísticas que tanto reiteram os signos, valores e procedimentos da cultura de massa quanto discursos que revelam tensões contra-hegemônicas características de conjunturas históricas específicas.”

E ainda,

É essa dupla dimensão, mas em especial do papel que a segunda desenvolve no âmbito da primeira, que explicaria o jornalismo cultural como um gênero marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa. Daí a ideia central desta contribuição: o jornalismo cultural visto (também) como um espaço público da produção intelectual. (ibid.)

Essa dupla dimensão da qual fala o pesquisador é diferenciada por Rivera entre as vocações criadora e reprodutora do jornalismo cultural. Explica o autor:

profundidade. O espaço mais propício a essa promoção do universo artístico, por sua vez, seriam os suplementos culturais. As questões referentes ao universo e lógica desses espaços complementares à cobertura cotidiana serão discutidas, de forma específica, em “Auge e decadência dos suplementos literários”.

²⁹ VARGAS, 2004, apud. FARO, p.12, 2006.

Una parte substancial del periodismo que intentaremos describir se relaciona con la reproducción y circulación del capital objetivado de una sociedad, por fuera de canales institucionales como la escuela y la universidad, pero en cierto sentido la prensa cultural también es una fuente de creación de capital, y en sí misma es capital objetivado. (RIVERA, 2006, p.16)

A produção criativa do jornalismo cultural seria assim aquela que explora os campos estéticos e ideológicos inéditos e disponíveis. E ainda, distingue o autor, “puede ser el fruto de artistas o intelectuales que producen dentro de los marcos convencionales del mercado cultural, o incluso en contradicción con las lógicas de ese mercado”. Já a produção reprodutiva “se ubica casi invariablemente en los perfiles más típicos de la llamada industria cultural, como promotores de la circulación y el consumo de bienes” (ibid.).

Os espaços do jornalismo cultural dividir-se-iam, portanto, entre as práticas de “exploración y la revelación de la “verdad” literário o artística” e de divulgador que “debe adecuar su tratamiento a outro tipo de reglas de juego, sospechadas a su vez de ser vehículos de superficialidad y banalización: las de la difusión masiva para públicos no especializados” (Rivera, 2006, p.17).

Essa dupla condição que faz do jornalismo cultural um terreno extremamente contraditório e complexo e é o que também nos permite refleti-lo como campo de tensão entre as demandas do mercado de bens culturais voltado para o entretenimento e a reflexão crítica oriunda da produção artístico-intelectual. Escreve Faro (2007, p.78):

Ele [jornalismo cultural] tanto pode ser instância reiterativa dos signos da cultura de massa que carrega consigo elementos de forma e de conteúdo que o definem como gênero transitado pela lógica do mercado – e, nessa medida, caracterizado como território de entretenimento –, quanto, de forma contraditória, pode ser ainda espaço de reflexão e de produção que vai no sentido inverso ao da hegemonia lógica, isto é, amplifica questões de natureza estético-conceituais e políticas que o transformam em local privilegiado da produção intelectual em determinada formação social.

Gadini (2009) ressalta a importância, entretanto, de não fazer da notícia-entretenimento sinônimo de algo automaticamente negativo. É preciso ter em mente que a informação a serviço do lazer e divertimento é parte constituinte do jornalismo cultural e representa a tradução de uma das muitas expressões da cultura. O problema reside, contudo, na quase que exclusividade dessa faceta, apagando, por sua vez, outras dimensões possíveis de determinada manifestação cultural.

Não se trata, ressalte-se, de “desqualificar” a informação voltada ao entretenimento, mas de compreender que essa gradativa redução (simplificada) da abordagem cultural, ao mesmo tempo em que entende o leitor apenas como consumidor, tende a

restringir o potencial criativo e de expressão (reflexão/projeção) que também perpassa as produções jornalísticas e o campo cultural. (GADINI, 2009, p.280).

Sendo assim, “buscar formas de abordar a cultura como um campo de tensões, conflitos e projeções dos modos de viver, pensar e agir dos grupos humanos constitui-se, dessa maneira, um dos principais desafios do jornalismo cultural brasileiro contemporâneo”, conclui o autor. (ibid.).

De acordo com Teixeira Coelho (2007), para tanto, é necessário que o jornalista cultural desvencilhe-se de “hábitos culturais” o que, em outras palavras, significa ser capaz de detectar as orientações culturais de seu tempo.

O bom jornalista cultural deve assumir como ponto de partida a ideia de que é preciso pensar sempre de outro modo, que é preciso ver uma questão sempre pelo outro lado, pelo lado que não está sendo visto, pelo lado oposto ao do hábito cultural. Nada pior em cultura do que o hábito cultural. (COELHO, 2007, p.25).

Para Daniel Piza (2007, p.8), uma disposição do jornalismo brasileiro recente é a de querer aparentar o jornalismo cultural aos outros, o que significa não reconhecer o maior peso da interpretação e da opinião em suas páginas. “Há muito a fazer pelo jornalismo cultural no gênero da reportagem, mas isso não pode ser feito à custa da análise, da crítica, do debate de idéias – vocações características do jornalismo cultural e carências do leitor contemporâneo.”

Para melhor compreender essas questões, vejamos a seguir como se deu a formação do jornalismo cultural no Brasil.

3.2 Breve perspectiva histórica

As letras e as artes sempre tiveram espaço na imprensa brasileira. Entretanto, é a partir do século XX que começam a nascer as primeiras publicações dedicadas exclusivamente aos temas culturais. No Brasil, o desenvolvimento do jornalismo sobre cultura está bastante associado à prática de um jornalismo crítico, de opinião, feito sob os moldes franceses e cuja referência foi predominante até a década de 60.

Também de inspiração francesa, o folhetim³⁰ - utilizado como fórmula atrativa para incrementar as vendas dos jornais - marca os momentos iniciais do jornalismo cultural

³⁰ Os folhetins eram um lugar de publicação de ficção em capítulos nos jornais, o chamado romance-folhetim; assim como também designavam as seções de variedades situadas nos rodapés das páginas de jornal. No Brasil, um dos primeiros a ocupar esse espaço foi Martins Pena, que em 1946 escreve os chamados folhetins líricos, sobre as temporadas líricas italianas e francesas em cartaz no Rio de Janeiro. (Meyer, 1996).

brasileiro, podendo ser considerado o precursor dos cadernos e suplementos dedicados ao segmento.

“Vislumbra-se, no século XIX, o reconhecimento do escritor folhetinista e o espaço do rodapé como chamarizes para a leitura diária das variedades, incluindo crônicas, críticas de livros e teatro, entre outros”, pontua Golin e Cardoso (2010, p.186).

Foram nesses espaços – onde literatura e jornalismo cruzavam-se – que muitas das obras clássicas como as produções de José de Alencar e Machado de Assis nasceram. Os folhetins foram ainda, por um bom tempo, o local reservado para os comentários sobre a literatura da época, exercidos pelos chamados “homens de letras”.

Segundo Meyer (1996, p.292), a publicação dos folhetins sinalizou a constituição de um público de leitores de novelas, em número suficiente para influir nas vendas da imprensa diária, na edição de livros e no aumento da clientela de livreiros.

Aos poucos, o folhetim vai se transformando em crônica de um único tema, o discurso jornalístico vai se consolidando no espaço da imprensa e os assuntos culturais vão ganhando locais específicos. Como exemplo, temos a criação pelo jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, de dois suplementos inovadores para o período: *Autores e Livros* (1941-1945) e *Letras e Artes* (1943-1953).

Entre as revistas, não se pode deixar de citar a *Kosmos* (1904), periódico com forte acento literário e artístico; as *Fon-Fon* (1907) e *Careta* (1908), que apostavam no sucesso da nota humorística; a *Revista do Brasil* (1916), importante sob o ponto de vista do ideal da ilustração; e *O Cruzeiro*, lançada em 1928.

“As revistas ilustradas do início do século XX concretizaram uma fórmula para atrair novos leitores – mulheres, em especial -, combinando textos leves, variedades, literatura e muitas imagens, elementos que persistem ainda hoje no jornalismo cultural.” (GOLIN; CARDOSO, 2010, p.188).

Daniel Piza (2007, p.33) destaca, por sua vez, o papel da crônica na história do jornalismo cultural brasileiro.

Se a tradição local em jornalismo literário – reportagens mais longas e interpretativas, perfis – é pequena, o gosto nacional pelas crônicas, até certo ponto, sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor.

Vai ser por meio da imprensa que a literatura, principalmente, difunde-se e se legitima, enquanto escritores e intelectuais ganham notabilidade e prestígio com a

consolidação de espaços para a crítica, por meio do surgimento dos suplementos literários.³¹ Como assinala Abreu (1996, p.23), “os suplementos literários formaram redes de sociabilidade para muitos intelectuais na década de 50, e juntamente com os cafés, os salões, as revistas literárias e as editoras, permitiram a estruturação do campo intelectual.”

Na década citada pela autora, observa-se uma verdadeira proliferação de suplementos literários, lançados em quase todos os grandes jornais diários da época³². “Essa década conheceu o auge dos suplementos literários, principalmente no Rio de Janeiro, onde representavam uma tradição do jornalismo literário e apresentavam uma grande variedade de artigos, poemas, crônicas, ensaios, contos.” (ABREU, 1996, p.19).

Essa profusão realiza-se em contrapartida às transformações que ocorrem no jornalismo, que começava a delinear-se cada vez mais objetivo e informativo e menos analítico. Literatura e jornalismo distanciam-se, entre outras razões, à medida que as técnicas jornalísticas são criadas e a sociedade moderniza-se. Ao escrever sobre algumas das transformações suscitadas, Nelson Werneck Sodré (1999, p. 296) pontua:

Tais alterações serão introduzidas lentamente, mas acentuam-se sempre: a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação [...].

Isto é o que justifica, para o autor, a destinação da literatura a espaços específicos. “As colaborações literárias (...) constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende mais ser, todo ele, literário” (ibid.).

Ao profissionalizar-se, o jornalismo passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, em detrimento à opinião. “O crítico que surge na efervescência modernista dos inícios do século XX, na profusão de revistas e jornais, é mais incisivo e informativo, menos moralista e meditativo”, pontua Piza (2007, p.20).

³¹ A grande época da crítica em jornal no Brasil data entre os anos 1940 e 60. Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux são os nomes de destaque do período (PIZA, 2007).

³² Duas dessas publicações se tornarão antológicas na história do jornalismo cultural brasileiro: o *Suplemento Literário*, do jornal *O Estado de S. Paulo*, e o *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil*, ambos criados em 1956. De modo geral, o período é de importantes transformações na mídia brasileira. São nos anos 50, por exemplo, que ocorrem as reformas gráfica e editorial no *Diário Carioca* e no *Jornal do Brasil*, além da criação dos diários *Tribuna Imprensa* (1949) e *Última Hora* (1951).

“As primeiras críticas literárias publicadas na imprensa distanciavam-se dos textos jornalísticos produzidos a partir do momento em que o jornalismo criou as próprias regras os códigos e se estabeleceu como profissão”, completa Cláudia Nina (2007, p.20).

Após a Segunda Guerra mundial, o que marca a atividade jornalística é a adoção do modelo americano como parâmetro para a sua produção. O jornalismo de opinião, de influência francesa, é gradualmente substituído por um jornalismo “que privilegia a informação e a notícia e que separa, o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação”. (ABREU, 1996, p.15).

Como destaca Gadini (2009, p.152),

A imprensa passa, aos poucos, a fazer o que efetivamente vai ser entendido como uma “cobertura da vida cotidiana”, de forma mais sistemática, impulsionado por simultâneas mudanças e profissionalização nas redações, em que a chamada imprensa de artigos e ensaios político-partidários começa a ceder espaço às crônicas e matérias mais jornalísticas que falam da cidade, dos problemas sociais, das reclamações populares.

Ao considerar as transformações da imprensa brasileira no pós-guerra, Alberto Dines (1986, p.26) afirma: “Nossos jornais, banhando-se na experiência da objetividade e dependendo diretamente do noticiário telegráfico, aprenderam um novo estilo, seco e forte, que já não tinha qualquer ponto de contato com o beletismo”.

Para Nina (2007, p.76), “se houve ganho da objetividade por um lado, aproximando o texto crítico da linguagem mais jornalística, por outro, não se pode deixar de dizer que a literatura foi, aos poucos, perdendo espaço – e importância – nos jornais”. É o que Silviano Santiago (1993, p.12) batiza de “desliteraturização” da imprensa. Para o autor,

[...] a história da imprensa escrita na sociedade ocidental é a história da sua desliteraturização. Ou seja, isso a que se chama tradicionalmente de literatura vem perdendo no correr dos séculos e de maneira sistemática o seu lugar, poder e prestígio na imprensa diária e na semanal.

Todas essas transformações, por sua vez, estão intimamente relacionadas com a emergência de um mercado de bens culturais no país.³³ Como bem pontua Abreu (1996, p. 17), “a imprensa tem um duplo papel: ela revela de forma quase imperceptível as mudanças que estão ocorrendo na sociedade, mas, por outro lado, a obriga a acompanhar as transformações.”

³³ No Brasil, a consolidação de um mercado cultural configura-se somente a partir de meados dos anos 60. Até a década de 30, por exemplo, a produção e o comércio de livros eram praticamente inexistentes em termos mercadológicos (ORTIZ, 2001).

A década de 1980 foi um período de mudanças significativas no percurso do chamado jornalismo cultural no Brasil, transformações essas que resultaram na redução do espaço analítico. À medida que o chamado mercado de bens simbólicos solidifica-se, o jornalismo cultural caminha para uma visão simplificada da experiência artística, estética e intelectual, traduzida na necessidade de atingir um público amplo, de satisfazer o chamado leitor médio.³⁴

A lógica produtiva passa a priorizar a notícia em detrimento à análise e a atitude crítica cede espaço para a prestação de serviços e a divulgação de bens de consumo. A concretização desse cenário evidencia o jornalismo cultural como campo de tensão entre as demandas do mercado e a reflexão crítica, à medida que passa a ser necessário conciliar, numa mesma editoria, variedades, colunas sociais, horóscopos e a cobertura propriamente jornalística da cultura.

Diante deste contexto, presencia-se, assim, a consolidação dos “segundos cadernos” como padrão para a cobertura de temas culturais. É neste momento, por exemplo, que *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, os dois principais jornais paulistas, firmam seus cadernos culturais diários, o *Caderno 2* e *Ilustrada*, respectivamente. No Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* aposta no *Idéias*.³⁵

[...] a partir da segunda metade da década de 1980 – quando se acentua o processo de cadernização dos jornais, com as empresas de comunicação buscando atingir determinados segmentos de leitores por áreas temáticas ou editorias setorializadas – os cadernos culturais também são adaptados a essas novas situações de mercado. (GADINI, 2009, p.192).

Em resumo, a tendência passa a ser a veiculação de um caderno de circulação diária, dedicado à cobertura do cotidiano dos setores culturais, enquanto as análises mais aprofundadas são destinadas aos suplementos de final de semana. Atesta Gadini (2009, p. 179): “muitos escritores, intelectuais e colaboradores continuam a fomentar os suplementos literários que, em vários casos, não foram extintos e passam a conviver com a circulação diária da editoria de cultura nos principais jornais do país”.

³⁴ Não se ignora, contudo, que algumas iniciativas representaram uma postura oposta a essa tendência, como o *Folhetim*, do jornal *Folha de S. Paulo*, publicado no final dos anos 70 e durante quase toda a década de 80. Seguindo os passos do *Pasquim*, o *Folhetim* é considerado o primeiro caderno cultural “alternativo” dentro da grande imprensa, e foi pautado no humor e numa certa “marginalidade”.

³⁵ Embora se registre a existência de cadernos culturais diários já na década de 1950, é nos anos 80 que esse modelo de cobertura consolida-se.

3.3 Auge e decadência dos suplementos literários

No âmbito do jornalismo cultural, os suplementos literários tiveram importante papel, desde o início do século XX, como ambiente de análise e reflexão crítica da produção artístico-intelectual.

Frente à configuração do jornalismo de cultura apresentada até aqui, os suplementos literários constituíram-se como espaço de resistência às imposições da própria prática jornalística e às pressões do mercado por uma linguagem mais superficial, desprovida de crítica.

Diante da lógica que a palavra “suplemento” tem para Silviano Santiago (1993, p.14), é possível compreender a importância que estas publicações representaram nesse sentido.

Complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas [...].

Tais publicações, segundo o autor, tratam-se de tentativas de “motivar o leitor apressado dos dias de semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira mais inteligente” (ibid.). O que justifica, para Santiago, o fato dos suplementos ou cadernos de arte serem publicados aos sábados ou domingos.

Após uma leitura sistemática dos suplementos literários que vigoraram em meados do século XX³⁶, Abreu (1996, p.33) destaca a presença, nesses espaços, das inovações culturais ocorridas no Brasil, embora o conteúdo dos textos de alguns jornais ainda estivesse voltado ao passado.

[...] os suplementos se abriam também para as novas linguagens artísticas e culturais, coexistindo uma visão cosmopolita das artes e da literatura com uma visão de mundo voltada para as questões que no passado tinham sido fundamentais para a construção de uma identidade nacional. (ABREU, 1996, p.34).

Partindo do parâmetro temático, a autora identifica nos suplementos três principais grupos e apresenta-os segundo a importância que receberam nos jornais: o literário,

³⁶ Os jornais que editavam suplementos de arte e literatura escolhidos pela autora foram: *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário Carioca* e *A manhã*, no Rio de Janeiro; *O Estado de S. Paulo* e *Folha da Manhã*, em São Paulo; e *O Estado de Minas*, de Belo Horizonte.

dominante em todo o período; o dos temas culturais e históricos, que tiveram ampla divulgação; e o dos temas políticos relacionados com o desenvolvimento brasileiro. (ibid.)

A partir da observação dos periódicos, Abreu (1996, p.47) estabelece, por fim, algumas características dos suplementos culturais da época, agrupando-os em três diferentes grupos:

- Suplementos voltados para a divulgação de ideias e temas que tinham sido predominantes em décadas anteriores, portanto, mais vinculados ao passado e à tradição;
- Suplementos que abriam espaço predominantemente para os movimentos de vanguarda, seja na literatura, nas artes plásticas, no cinema e no teatro;³⁷
- Suplementos cuja orientação era mais de informação do que de divulgação de ideias.

Em síntese, os suplementos literários foram, para a autora,

Um espaço público que acolheu diversas linguagens, abrigou os mais significativos nomes da geração de escritores, poetas, contistas, ensaístas e críticos dessa década, e acolheu os intelectuais das áreas de ciências humanas que não tinham aceitação na universidade brasileira. (ABREU, 1996, p.58).

Como adiantado acima, o modelo de cobertura característico dos suplementos literários entra em decadência em função das novas demandas do jornalismo, fruto de mudanças articuladas a partir da década de 1960 pelas chamadas sociedade de massa e indústria da cultura.

O tipo de informação, linguagem e de propostas representado pelos antigos suplementos já não se adequava, portanto, ao novo estágio vivido pela imprensa. Como resultado:

Os suplementos deixam de ser o espaço de veiculação da crítica literária, perderam a função de analistas da qualidade de um livro quanto a sua forma e conteúdo e se transformaram em meros divulgadores de novos lançamentos editoriais. Os intelectuais, escritores, poetas e artistas foram cedendo lugar ao jornalista profissional, especializado em resenhar obras recém-editadas. (ABREU, 1996, p.58).

³⁷ O Estado de S. Paulo é incluído pela autora nesta categoria.

Conforme coloca Sussekind (1993, p.27), os suplementos literários, quando não suprimidos, sofreram uma “domesticação no sentido de fazer das seções de livros e dos suplementos simples páginas de “classificados” dos “últimos lançamentos” das grandes editoras locais”.

Pautados pelos lançamentos do mercado editorial e pela agenda midiática, os suplementos reduziram significativamente, nos últimos 50 anos, a ênfase literária, sua principal marca. “No entanto, continuam a garantir lucro simbólico ao jornal que os produz”, ressaltam Golin e Cardoso (2010, p.191).

O mais facilmente encontrado nos grandes jornais são publicações culturais que, embora de certa forma herdeiras dos antigos suplementos, não são especificamente literárias e artísticas. “Os atuais suplementos, embora mantenham a tradição de publicação no fim de semana, elegem temas variados sobre diversas áreas do conhecimento, desde filosofia e literatura a ciências e esportes.” (LORENZOTTI, 2007, p.73).³⁸

É importante salientar, entretanto, que, apesar das mudanças, o jornalismo não deixa de intervir nas relações que estruturam o campo cultural. Dedicada ao estudo dos suplementos literários de jornais brasileiros e franceses nos anos 90³⁹, Travancas (2001) destaca, sobretudo, o papel definidor, por parte desse tipo de periódico, do que é considerado livro e literatura.

“Ao fazerem uma seleção dentro do que é produzido no mercado editorial, elegendo temas e priorizando autores, os suplementos se definem como uma construção do campo editorial para seus leitores”, escreve a autora.

A diferença, destaca Gadini (2009, p.166), é que talvez isso não mais ocorra “pelo processo de formação e de debates intelectuais, mas cada vez mais pelo agenciamento, informação e serviço que passam a instituir o setor cultural [...]”.

3.3.1 O lendário *Suplemento Literário*, de OESP

O nascimento do *Suplemento Literário* em 06 de outubro de 1956 foi consequência de um período rico e agitado da produção cultural no País, época em que surgiram suplementos

³⁸ Caso do caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, criado em 1992 e substituído pelo *Ilustríssima* em 2010.

³⁹ A autora comparou os suplementos literários *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*; *Ideias*, do *Jornal do Brasil*; *Les livre*, do *Libération*; e *Le monde des Livres*, do *Le Monde*.

literários nos principais grandes jornais diários como o *Jornal do Brasil*, que cria, no mesmo ano, o *Suplemento Dominical*, quatro anos depois transformado no *Caderno B*.

Antes do suplemento ser criado, o *Estado de S. Paulo* publicava as matérias de cultura em seções como *Artes e Artistas*, *Cinema*, *Rádio* ou *Palcos e Circos*, inseridas no corpo do jornal. Não havia um local específico, até então, destinado à publicação de artigos, crônicas e crítica literária. Em 1952 surge no terceiro caderno a seção dominical *Literatura e Arte*, com nomes de prestígio da literatura brasileira como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.

No ano seguinte, a seção *Jornal Literário* é espaço para divulgação dos lançamentos editoriais estrangeiros e, posteriormente, dos livros nacionais. “Uma das características dessa seção de *O Estado de S. Paulo* era a colaboração da Universidade de São Paulo, que passou a apresentar resultados de pesquisas, com artigos de seus professores”, pontua Abreu (1996, p.53).

O nascimento do *Suplemento Literário* também se mantém, de certa forma, relacionado à Universidade de São Paulo (USP), à medida que o suplemento significou a reunião de nomes que, anos antes, recém egressos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, lançaram a revista *Clima* (maio de 1941 a novembro de 1943).⁴⁰

Os principais deles são Antonio Candido de Mello e Souza, responsável pela idealização e projeto do *Suplemento Literário* e Décio de Almeida Prado que assumiu o papel de editor da publicação. A Lourival Gomes Machado coube a seção de artes plásticas e a Paulo Emílio Sales Gomes a de cinema, assim como em *Clima*.⁴¹

Sobre a relação entre o suplemento e a revista, Décio escreveu: “Podemos dizer sem exagero que a essência do *Clima*, no que diz respeito a pessoas, passara de uma revista de

⁴⁰ *Clima* foi idealizada pelo crítico e diretor de teatro Alfredo Mesquita, irmão de Julio de Mesquita Filho, diretor de *O Estado de S. Paulo* e um dos criadores da USP. Em seu texto de apresentação da revista, o crítico escreveu: “*Clima* é uma revista feita por gente moça, mas que deve ser lida pelos mais velhos. (...) Esta revista foi fundada não só com o fim de facilitar esses primeiros passos, como também para mostrar aos mais velhos e aos de fora, sobretudo àqueles que têm o mau hábito de duvidar e de negar a priori valor às novas gerações [...]. (*Clima*, 1, p.4, apud. LORENZOTTI, 2007, p.17). A revista totalizou 16 números, de cerca de mil exemplares por edição, em formato de livro.

⁴¹ Em *Clima*, Antonio Candido e Décio eram responsáveis pelas seções permanentes de literatura e teatro, respectivamente. Já Lourival, além de editor de artes plásticas, era o diretor-responsável. Também integraram a revista Antonio Branco Lefevre (música), Roberto Pinto de Souza (economia e direito), Marcelo Damy de Souza (ciência), além de colaboradores como Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho e Cícero Cristiano de Souza.

jovens para as páginas de um grande jornal, que tinha outra penetração e responsabilidade perante o público”.⁴²

Figura 1 – Capa da primeira edição do *Suplemento Literário*



Fonte: Elizabeth Lorenzotti (2007)

Considerado parâmetro para todos os cadernos culturais que o sucederam, o *Suplemento Literário* nasce

com a natureza artística, conforme determinava o projeto, cumprindo à risca durante sua existência. Para as questões de natureza jornalística relativas às artes e à cultura, o jornal já tinha uma página especial. O *Suplemento Literário* se dedicava à crítica, a análise, à reflexão. (LORENZOTTI, 2007, p. 10).

Conforme descreve a autora, situado entre a tradição e a inovação, o suplemento já revela em seu primeiro número uma proposta visual ao mesmo tempo austera e inovadora.⁴³ “A austeridade era própria do jornal e própria do nosso grupo também, porque nós éramos muito discretos, mas, de certa maneira, inovadores”, conforme depoimento de Antonio Candido a Marilena Weinhardt.⁴⁴

Com o tempo, o periódico configura-se como espaço de reflexão intelectual e de divulgação de autores novos e consagrados. “O *Suplemento Literário* foi um dos mais completos retratos culturais do momento preciosos de um País que se descobria e se afirmava”, resume Lorenzotti (2007, p.74).

⁴² ALMEIDA, 2000, p.D8, apud. LORENZOTTI, 2007, p.29.

⁴³ Trazendo uma mulher nua, desenho de Karl Plattner, a primeira capa do suplemento já causou certo reboliço na São Paulo de 1956.

⁴⁴ WEINHART, 1987, p.451, apud. LORENZOTTI, 2007, p. 49.

Outra preocupação que norteou o desenvolvimento do periódico foi a linguagem. Já na proposta apresentada por Antonio Candido previa-se a necessidade de atingir um público heterogêneo e, em função disso, o suplemento deveria evitar tanto o tom excessivamente jornalístico quanto o excessivamente erudito.

Para o crítico, o primeiro caso, embora facilite a leitura, não contribui com a criação de hábitos intelectuais; enquanto o segundo repele o leitor com artigos longos e densos. Portanto, “o suplemento deve ficar no meio do caminho, sendo bastante flexível para chegar ao leitor médio e ao leitor de nível elevado”, registrou Antonio Candido.⁴⁵

Na mesma linha, escreveu Décio de Almeida Prado na edição de lançamento do *Suplemento Literário*,

Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina. Se não desejamos, em absoluto, afugentar o leitor desprevenido mas de boa vontade, que encontrará como satisfazer a curiosidade nas seções meramente noticiosas, jamais devemos perder de vista o nosso alvo e ambição mais alta: a de servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais de inteligência, exercendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiros. (1956, apud. LORENZOTTI, 2007, p. 48).

Ainda em relação à linguagem, Leyla Perrone-Moisés afirma ter aprendido com Décio, nos tempos em que foi colaboradora na seção *Letras Francesas* do suplemento, um estilo de jornalismo cultural diferenciado.

Habituei-me a escrever para um público amplo, que busca uma informação de qualidade e não uma especulação intelectual autotética. Aprendi que ser claro e sintético não é necessariamente ser superficial. (...) Bem ou malsucedida nessa aprendizagem, sou, quanto ao estilo, cria do *Suplemento Literário*.⁴⁶

Em seus anos de circulação, o *Suplemento Literário* abrigou em suas páginas nomes como Wilson Martins, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Otto Maria Carpeaux, Luiz Martins, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Boris Schnaidermann, Ruggero Jaccobi e Maria Isaura Pereira de Queiroz, para citar alguns.

⁴⁵ O projeto de criação do *Suplemento Literário* encontra-se reproduzido no livro de Lorenzotti, entre as páginas 94 e 120. De acordo com a autora, a proposta de Antonio Candido teve suas disposições cumpridas fielmente. A única sugestão que não teria sido executada foi a do concurso literário, um quebra-cabeças intelectual com respostas no número seguinte.

⁴⁶ Depoimento à Academia Brasileira de Letras. (PERRONE-MÓISES, 2005, apud. LORENZOTTI, 2007, p.53).

Décio de Almeida ficou à frente do suplemento até 1966, quando foi substituído por Nilo Scalzo que, além de editor do *Suplemento Literário* até seu fim, em 1974, coordenou os sucessores *Suplemento Cultural* e *Cultura*.⁴⁷

“Quando Décio se retirou, o *Suplemento* já enfrentava problemas, como a inflação corroendo as remunerações, sem reajuste. Além da ciúmeira na redação e do retorno da publicação, que significava prestígio, mas pouquíssimos anúncios.”⁴⁸

Sobre a sua participação no suplemento, Scalzo frisa a independência gozada pelo periódico em relação às determinações da prática jornalística.

Eu achava que o *Suplemento* não tinha que se engajar na parte jornalística, na medida em que ele não era informativo. Ele tinha que ser em parte reflexiva, era o lugar para que as pessoas estudassem literatura etc. pudessem fazer um tipo de reflexão que passava muito longe dos limites do jornalismo, que era uma coisa do dia-a-dia. Se um livro era lançado, o jornal podia publicar, a página de *Arte* era para isso mesmo.

Tratava-se, segundo o editor, “de um campo de trabalho que, apesar de estar no jornal, não é necessariamente do jornal”.⁴⁹ De certa forma, será essa incompatibilidade, traduzida na ampliação do distanciamento entre literatura e jornalismo, que leva ao fim o *Suplemento Literário* e grande parte dos periódicos do gênero.

A literatura quer ser eterna, sonha com obras de longa duração, tanto que assistimos a autores como Shakespeare, ou lemos poetas de milênios como Homero. O jornalismo se ocupa do momento, tanto que não se lê jornal de ontem. Essa incompatibilidade sempre existiu, mas agora aumentou muito. O próprio espaço de debate nos jornais ficou menor. Quase não há lugar para a crítica de espetáculos, dando-se preferência a um relato informativo, falando da estreia que vai ocorrer. A crítica, como consciência de uma obra, está perdendo espaço.⁵⁰

De forma convergente, Lorenzotti (2007, p.55) escreve:

Como, então, frente ao desejo frenético pela rapidez e a ânsia pela novidade, poderia continuar subsistindo, em um jornal moderno, esse corpo estranho que teimava em refletir, em um outro tempo, diverso daquele do jornal, sobre coisas das artes? E não sobre vida literária, mas sobre Literatura. (LORENZOTTI, 2007, p.55).

⁴⁷ O *Caderno 2*, em circulação até hoje, teve sua primeira edição publicada em 1986, sob o comando de Luiz Fernando Emediato.

⁴⁸ Entrevista a Weinhardt (1987, p.456, apud. LORENZOTTI, 2007, p.63).

⁴⁹ Entrevista a Lorenzotti (2007, p.64).

⁵⁰ Entrevista a revista *Veja* (11/07/1997, apud. LORENZOTTI, 2007, p.64-65).

A emergência de novas demandas de cobertura jornalística da cultura, as fronteiras difusas entre o que pode ou não ser considerado arte e a própria dessacralização do papel de intelectuais e críticos – temas abordados no segundo capítulo deste trabalho – teriam criado, assim, um ambiente inadequado às publicações produzidas nos moldes do *Suplemento Literário*.

“Neste mundo, haveria cada vez menos espaço para um projeto de reflexão intelectual como aquele, e de intervenção direta na cultura”, conclui Lorenzotti (2007, p.68). Desde então, é comum ouvir que o espaço para a literatura nos jornais acabou. Que uma crítica literária capaz de movimentar o debate cultural no país inexistente.

A discussão sobre o desaparecimento gradativo da crítica dentro do jornalismo cultural, tema sempre presente em seminários e debates⁵¹, reflete a preocupação dos críticos em definir o que seria seu atual papel e encontrar maneiras para vencer esse suposto período de crise e perda de identidade.

O jornalismo cultural, dizem os nostálgicos, já não é o mesmo. De fato, revistas culturais ou intelectuais já não têm a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou o fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos. O jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos “fenômenos” de audiência. (PIZA, 2007, p.32).

O que prevalece, entre autores, críticos e intelectuais, é o sentimento um tanto saudosista com que se referem aos velhos suplementos literários, “que seriam mais consistentes, criativos e literários, no sentido reivindicado” (GADINI, 2007, p.179).

⁵¹ Realizado desde 2009 em São Paulo sob iniciativa da revista *Cult*, o Congresso Internacional de Jornalismo Cultural, por exemplo, inclui anualmente em sua programação o debate a respeito do papel da crítica na atualidade.

É inserido nesse contexto que nasce o *Sabático*, trazendo como principal proposta, a retomada do *Suplemento Literário*.

Figura 2 – Capa da primeira edição do *Sabático*



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

CAPÍTULO 4 – SABÁTICO: UM TEMPO PARA A LEITURA

“A criação do Sabático serviu de estímulo para resgatar um pouco do insuperável Suplemento Literário (...). Suas páginas foram ponto de encontro dos talentos da geração e revelaram nomes que se consagrariam não só na literatura, mas no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas”

O Estado de S. Paulo

4 Sabático: um tempo para a leitura

4.1 Questões relativas ao surgimento, segundo OESP

Com a proposta de resgatar o *Suplemento Literário*, o *Sabático* foi lançado no dia 13 de março de 2010, um dia antes da estreia do novo projeto editorial e gráfico do *O Estado de S. Paulo*. Dedicado à cobertura de literatura e do mercado editorial e trazendo como *slogan* “um tempo para a leitura”, sua circulação, sempre aos sábados – como o nome sugere –, substituiu o *Cultura*.

Uma descrição do novo caderno pelo *O Estado de S. Paulo* é feita em matéria publicada pelo jornal a fim de esclarecer as reformas. Sobre o setor cultural, o *OESP* explica que “a família *Caderno 2* vai crescer, com o *C2 + música*, aos sábados, e o *Caderno 2 Domingo*”.⁵²

Especificamente sobre o *Sabático*, ocupando $\frac{1}{4}$ de página, há o texto “No *Sabático*, todas as razões para cultivar o tempo da leitura”, no qual a editora executiva responsável pelos cadernos da área cultural de *OESP*, Laura Greenhalgh, afirma que o suplemento terá a função de orientar os leitores e consumidores “com os melhores lançamentos, reportagens, críticas de livros e ranking dos mais vendidos”.⁵³

No mesmo texto, Rinaldo Gama, editor do *Sabático*, esclarece que o suplemento “não será um caderno só de literatura, mas sobre livros”. Segundo o editor, “isso amplia muito nosso leque de assuntos”, justifica.

Também na matéria de apresentação, adianta-se que, para além do texto, o projeto aposta nas ilustrações e fotografias. “Na parte de imagens, serão convidados artistas plásticos para criar ilustrações exclusivas. *Sabático* também abrirá espaço para a reprodução do trabalho de grandes nomes da fotografia”.

Já a respeito da diagramação, o projeto gráfico é descrito como arrojado, incluindo “tipografias e cores selecionadas especialmente” e trazendo, ao longo das páginas, “pequenas notas, ilustrações e frases recortadas do universo cultural” (ibid.).

Outro ponto apresentado como atrativo do caderno é a abertura de espaço para a poesia e haikai, “não só divulgando a nova geração de poetas, mas voltando a gerações

⁵² O ESTADO DE S. PAULO, Vida&, p. A26, 07/mar/2010.

⁵³ Idem.

antigas”, além da publicação de trechos de obras inéditas. “Além disso, *Sabático* publicará trechos inéditos de obras que estão em produção, tal como fazia o *Suplemento Literário*”, afirma Gama.

A proposta de resgate do *Suplemento Literário* é diretamente abordada, por sua vez, em texto intitulado “Caderno resgatará suplemento que marcou época”.⁵⁴ Nele afirma-se: “a criação do *Sabático* serviu de estímulo para resgatar um pouco do insuperável *Suplemento Literário*” cujas páginas, segundo o texto, “foram ponto de encontro dos talentos da geração e revelaram nomes que se consagrariam não só na literatura, mas no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas”.

A inspiração buscada no antigo suplemento é explicitada pela seção *Do Suplemento Literário*, onde são republicados trechos de artigos e resenhas literárias do caderno homônimo. “Todo sábado, a seção *Do Suplemento Literário* vai republicar trechos de importantes artigos e resenhas literárias do caderno que marcou seu tempo e fez história no jornalismo cultural”.

Figura 3: Seção *Do Suplemento Literário*



Fonte: Digitalização feita pelo autor da edição nº51 de 05 de março de 2011

4.2 Estrutura do suplemento

O *Sabático* é editado em cor no formato *standard*, com oito páginas, duas a mais que o antigo *Suplemento Literário* (também feito em formato *standard*). Antes do caderno completar três meses de existência, algumas de suas edições foram reduzidas a seis páginas, assim como nos três meses que antecederam seu aniversário de um ano.⁵⁵

⁵⁴ O ESTADO DE S. PAULO, Vida&, p. A26, 07/mar/2010.

⁵⁵ Todas as edições de fevereiro de 2011, por exemplo, são compostas por seis páginas. A razão, possivelmente, seja por tratar-se do período de férias, caracterizado pela escassez de pauta.

Em relação à diagramação, o suplemento segue o padrão jornalístico, com chamadas na capa, matérias com linha fina e capitulação. A capa é normalmente composta por uma única imagem a ocupar toda a página, disposta logo abaixo do logotipo *Sabático* e, por vezes, seguida de publicidade.⁵⁶

A capa traz também três chamadas de texto: uma grande e central, relativa à matéria principal; enquanto as demais, com textos mais breves, referem-se a dois outros conteúdos do exemplar em questão e geralmente estão localizadas mais ao pé da página.

Figura 4: Estrutura de uma das capas do suplemento⁵⁷



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

Em relação à temática, uma observação preliminar aponta que a composição das capas é realizada com assuntos referentes ao lançamento de livros, abordagens sobre escritores e obras clássicas em função de efemérides e reedições, inovações tecnológicas relativas à leitura, além de questões sobre o mercado editorial e o universo literário.

Quanto ao gênero, as matérias de capa tratam, em sua grande maioria, de reportagens e entrevistas editadas no formato pingue-pongue. Sobre a visualidade, no interior do suplemento são priorizadas fotos em formato quadrado e retangular, muitas delas em preto e branco, assim como nas capas. Em termos de ilustração, um recurso bastante utilizado é a caricatura, sempre assinadas pelo ilustrador Cássio Loredano. O uso do olho⁵⁸ é também

⁵⁶ A quantidade de publicidade é relativamente pequena e os anúncios encontram-se normalmente dispostos ao pé da página.

⁵⁷ Capa referente à edição nº37, de 20 de novembro de 2010, que traz o lançamento de uma biografia do casal Franklin e Eleanor Roosevelt.

⁵⁸ No jargão jornalístico, olho significa uma frase destacada no conjunto da página.

frequente na diagramação do conteúdo e, no *Sabático*, é inserido em uma caixa de texto de cor amarela.⁵⁹

A segunda página do *Sabático* é aberta pela coluna *Prosa de Sábado*, na qual se revezam os críticos Silviano Santiago e Sergio Augusto.⁶⁰ Também na contracapa encontram-se a seção *Babel*, de notas sobre o mundo editorial, geralmente assinada por Raquel Cozer, e a lista dos 10 livros mais vendidos nas categorias ficção e não ficção.

As seções *Estante*, com os principais lançamentos da semana, e *Resenhas* ficam dispostas na sétima página do suplemento, podendo a primeira ocupar também a página anterior. Normalmente, as matérias de capa de uma única página são destinadas à S3; do contrário, ocupam a quarta e quinta páginas do suplemento. Repórter especial, Antonio Gonçalves Filho assina a maior parte das reportagens e entrevistas que ganham a capa.⁶¹

O espaço *Do Suplemento Literário* também não obedece a uma paginação pré-determinada, podendo ser encontrado entre as páginas três e seis. Disposto sempre na parte inferior da folha, a seção está geralmente vinculada à matéria publicada acima, compartilhando, na maioria das vezes, a personalidade ou a temática abordada.

Na edição número 39 do *Sabático*, em 04 de dezembro de 2010, por exemplo, há uma matéria sobre o lançamento da biografia “Claude Lévi-Strauss – The poet in the laboratory” por Patrick Wilcken; enquanto a seção *Do Suplemento Literário* traz um texto de janeiro de 1958, também sobre o antropólogo. O trecho republicado refere-se a um de uma série de ensaios escritos por Wilson Martins sobre o livro “Tristes Trópicos”.

O mesmo acontece na edição 48, de 12 de fevereiro de 2011, na qual matéria e coluna que dividem a quarta página do suplemento versam sobre os cursos ministrados por Michel Foucault no Collège de France. Na primeira, é abordado o curso “O governo de si e dos outros”, proferido em 1983 e penúltimo do filósofo. Já na seção, o artigo de Maria Beatriz Nizza da Silva fala sobre a lição inaugural de Foucault, realizada em 1970.

⁵⁹ Tais observações são importantes à medida que os suplementos literários, de forma geral, utilizam o projeto gráfico como uma forma de diferenciação discursiva, o que faz da visualidade um critério de seleção e construção estratégico na editoria de cultura.

⁶⁰ Fazer um resumo do currículo dos críticos.

⁶¹ Também são repórteres especiais do suplemento os jornalistas Luiz Zanin Oricchio e Ubiratan Brasil. A equipe de reportagem conta ainda com Raquel Cozer e correspondentes.

Os demais espaços do suplemento são destinados às seções não fixas, ou seja, podem aparecer em uma edição e não em outra, sem periodicidade aparente.⁶² Normalmente, as páginas são denominadas conforme a temática ou gênero à qual se referem como *História*, *Música*, *Visuais*, *Quadrinhos*, *Literatura francesa*, *Jornalismo literário*, *Ensaio*, *Entrevista*, *Perfil*, *Crítica* e *Artigo*, para citar alguns. Nas edições que trazem obras ainda em produção, os trechos são sinalizados pela etiqueta *Inédito* e localizam-se sempre na última página.

O *Sabático* não possui designação própria na *home page* do jornal (www.estadao.com.br), ficando as matérias publicadas pelo suplemento hospedadas na seção *Cultura*. Alguns dos textos do caderno divulgam ao seu término um *link*, a fim de que o leitor complemente a sua leitura. Normalmente, os endereços *online* divulgados fornecem trechos da obra abordada pela matéria, como ainda vídeos das entrevistas realizadas, entre outros conteúdos.

4.3 Na contramão

Antes de partir propriamente para a análise do objeto acima descrito, é preciso pontuar algumas das hipóteses com as quais nos dirigimos para esta última etapa da pesquisa. Apresentamos, assim, quais seriam as principais questões do surgimento do *Sabático*, agora sob a perspectiva deste trabalho.

Tendo em vista o reduzido espaço para reflexão nas páginas dos jornais e a quase extinção do modelo de cobertura representado pelos antigos suplementos literários, parte-se do pressuposto que o nascimento do *Sabático* caminha na contramão do jornalismo cultural contemporâneo.

Diante do cenário que caracteriza o jornalismo na atualidade, a criação do suplemento parece refletir uma estratégia adotada pelo *O Estado de S. Paulo* contra a suposta crise do jornal impresso, pautada em uma extensa campanha publicitária lançada em 2009 e cujo slogan foi “Qual o valor do conhecimento?”.⁶³

Com a campanha, que procurou instigar o leitor a trocar informação por conhecimento – ou seja, informações rápidas por leituras densas e contextualizadas – o *OESP* parece ter

⁶² Caso, por exemplo, de *Ofício*, onde são perfilados escritores em seu ambiente de trabalho.

⁶³ A campanha possibilitava que os novos assinantes escolhessem o quanto desejavam pagar pelo jornal. A estratégia tratava-se em ressaltar que informação (disponibilizada gratuitamente, via internet, por exemplo) difere de conhecimento (conteúdos bem apurados, encontrados somente em meios especializados). Embora a promoção tenha sido encerrada em julho de 2009, seu *slogan* ainda é utilizado.

“preparado o terreno” para a reforma editorial e gráfica por vir no ano seguinte e que se configurou, entre outras coisas, na criação do *Sabático*.⁶⁴

Frente ao período vivido pelo jornalismo impresso, o *OESP* considera que seja o “momento de apostar”, conforme estampa o título da matéria publicada na edição que estreou seu projeto gráfico. Ao invés de se intimidar pela mídia digital, o jornal acredita que a saída esteja em oferecer “algo a mais”.

“Era digital. Com a explosão da internet, cada ambiente de informação passou a ter seu atrativo: se na web o usuário navega e busca exatamente o que quer, aos jornais cabe selecionar, analisar, oferecer o inesperado e pautar os grandes assuntos de um país”, lê-se na linha fina da matéria.⁶⁵

Sobre a reforma realizada pelo jornal, Alberto Dines (2010) afirma: “este *Estado* redesenhado é um convite à leitura. A reforma foi visual e conceitual: ofereceu-se mais papel ao leitor, mais conteúdo, mais densidade – mais jornal”. O jornalista acredita que as mudanças propostas pelo veículo refletem a tomada de posição do mesmo frente à febre da internet, que, por sua vez, teria levado a mídia impressa a mimetizar o estilo web. Conclui otimista:

A reforma visual do *Estado de S. Paulo* suscita uma série de constatações. A mais importante: morre quem quer morrer, extingue-se quem entrega os pontos (excluem-se acidentes e fatalidades). Rejuvenescido pelos 226 dias de censura e a lembrança do seu passado de lutas, o jornalão de 135 anos envergou a fatiota nova e deu um salto à frente.

Tal postura do jornal reforça, assim, a ideia de que a proposta de resgate do *Suplemento Literário* coloca-se na contramão da prática do jornalismo cultural contemporâneo. Não se pode esquecer, entretanto, que o *Sabático* – enquanto um dos principais expoentes dessa reforma – não deve deixar de ser pensado a partir da perspectiva do que a sua produção representa para a imagem de um jornal perante seus leitores.

Em seus estudos sobre os suplementos literários, Travancas (2001) afirma que essas publicações significam prestígio para seus respectivos jornais, à medida que a criação e a permanência desses periódicos está pouco relacionada com um retorno propriamente financeiro. Como indício, a autora destaca a baixa quantidade de publicidade nas publicações do gênero.

⁶⁴ No mesmo ano, reformas também foram realizadas nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*.

⁶⁵ O ESTADO DE S. PAULO, p. H2, 14/mar/2010.

Os suplementos literários transmitem uma idéia de livro e de literatura e significam prestígio para os jornais e status para quem trabalha neles. São freqüentes os casos de suplementos literários deficitários, cuja receita de publicidade não chega a cobrir o seu custo. Mas a relação custo-benefício para um jornal, assim como para uma sociedade, não se mede apenas pelo seu valor financeiro. É como se o jornal se valorizasse na valorização do seu leitor. (TRAVANCAS, 2001, p.36)

Sendo assim, o ganho simbólico é o que justifica, para Travancas (2001, p.151), a persistência por parte de alguns veículos na aposta nesse tipo de periódico. “Há um interesse do jornal em preservá-lo (...); O que a meu ver, só reforça a ideia do poder simbólico do livro nas nossas sociedades ocidentais.”

Um fator também a ser levado em consideração é que a chegada do suplemento coincide com um momento agitado do mercado editorial no Brasil, marcado pela popularização de feiras e prêmios literários.⁶⁶ Em resumo, a criação do *Sabático* responderia à movimentação do mercado literário e editorial, associada à autoridade que este tipo de conteúdo garante ao jornal.

Resta saber se, a exemplo de seu inspirador, o *Sabático* contribui, verdadeiramente, com o debate e reflexão crítica a cerca das produções culturais. Em outras palavras, se o suplemento será capaz de mostrar que é possível apostar na leitura e reatar os laços com o exercício crítico e de colocar fim ao sentimento nostálgico que acompanha o debate sobre o jornalismo cultural.

4.4 Apontamentos sobre a análise

Na primeira parte deste trabalho, a preocupação foi expor uma discussão teórica a cerca dos conceitos que norteiam esta pesquisa. Tratou-se da constituição da cultura em campo relativamente autônomo, dos mecanismos de produção de valor da obra de arte, do funcionamento do mercado de bens simbólicos e, sobretudo, do papel e influência do jornalismo cultural nesses processos.

Toda essa etapa teórica serviu de base para a análise desenvolvida neste capítulo, cujo *corpus* é resultado de uma seleção dos suplementos que circularam durante o primeiro ano de

⁶⁶ Entre os eventos mais populares, destacamos a Bienal Internacional do Livro, a Feira Literária Internacional de Paraty, o Fórum das Letras de Ouro Preto e a Feira do Livro de Ribeirão Preto. Já entre as premiações, a mais famosa é o Jabuti. Temos ainda o Prêmio São Paulo Literatura, criado em 2008, e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura, para citar alguns.

existência do *Sabático*. Tal período, por sua vez, corresponde a 54 edições, publicadas semanalmente entre 13 de março de 2010 e 26 de março de 2011.⁶⁷

Mais especificamente, serão estudadas as reportagens que, neste tempo, ganharam a capa do suplemento. A opção pela capa justifica-se por ela ser, numa hierarquia jornalística, o espaço destinado às produções de maior relevância, de acordo com o julgamento de cada veículo.⁶⁸

Para a análise do *corpus* do *Sabático* proposto por essa pesquisa, decidiu-se que, primeiramente, as edições fossem distribuídas entre quatro categorias de análise. São elas: *Tradição*, *Inovação*, *Intersecção* e *Conceitual/Estrutural*. Cada operador conceitual elencado foi fruto de um exame preliminar do suplemento e, juntos, refletem a tônica geral das matérias publicadas.

A escolha das edições deu-se por identificação, optando-se por aquelas cujas matérias principais melhor exemplificavam as chaves de análise elencadas. Em termos numéricos, temos:

Quadro 1: Tabela – Classificação das edições de acordo com os operadores conceituais		
Operador	Número de exemplares	Selecionados
Tradição	19	11
Inovação	10	05
Intersecção	05	04
Conceitual/Estrutural	13	10
Não classificado	07	----
Total	54	30

Para a abordagem teórica aplicada ao exame dos 30 exemplares do suplemento literário *Sabático* selecionados para esta pesquisa, será empregada uma análise qualitativa, cujos resultados serão apresentados de forma descritiva e interpretativa, por meio de texto dissertativo e analítico.

A observação da atuação do *Sabático* na constituição do campo artístico neste período determinado – por meio da instituição dos operadores conceituais – pretende, assim,

⁶⁷ O período de um ano corresponde, na verdade, a 52 edições. Contudo, optou-se por considerar 54 números em função do *Sabático* grafar como Ano II a partir somente do mês de abril, com a publicação do 55º exemplar. A opção por um corpus relativamente extenso, por sua vez, pretendeu garantir a representatividade do estudo à medida que o suplemento trata-se de uma publicação recente.

⁶⁸ As 30 reportagens selecionadas para análise foram disponibilizadas na íntegra no CD que faz parte dos anexos deste trabalho.

contribuir com a compreensão do suplemento no contexto do jornalismo cultural contemporâneo.

4.4.1 Operadores conceituais para a interpretação do *Sabático*

Como adiantado acima, cada operador conceitual, instituído por esta pesquisa, agrega as principais possibilidades de abordagem observadas entre as reportagens de capa dos exemplares. A leitura do *Sabático* feita sob esta perspectiva, assim como a nomenclatura elaborada por este estudo, pauta-se, por sua vez, nas teorias apresentadas nos capítulos anteriores.

Sendo assim, as duas primeiras categorizações – *Tradição* e *Inovação* - são relativas aos extremos da abordagem praticada pelo jornalismo cultural, marcado pelo trânsito entre a manutenção e o questionamento do *status quo*.

Dessa forma, de um lado estaria a tendência do *Sabático* em reforçar a tradição, traduzida, por exemplo, na valorização do já consagrado; do outro, sua disposição em afiançar a descoberta de novos produtores e discutir problemáticas contemporâneas. Já a categoria *Intersecção* representa o encontro dessas duas posturas.

As três primeiras categorizações justificam-se em função da pré-disposição do jornalismo que versa sobre cultura, conforme apontado por seus críticos e pesquisadores, em perpetuar os nomes e abordagens eleitos como legítimos. Em outras palavras, trata-se do modo como os suplementos, em sua construção, lidam com a problemática dos cânones. Escreve Travancas (2001, p.85):

É como se existisse uma grande enciclopédia literária sendo construída pela elite intelectual, que indica o que deve ser selecionado e o que deve ser excluído, apontando o que deve ser lido e permanecer para a posteridade. Muitas vezes os meios de comunicação reforçam estas escolhas, apresentando e reapresentando estas obras para o consumidor, estimulando-o a gostar do já conhecido e do já visto.

Sendo assim, em que medida o *Sabático* renova as marcas da cobertura jornalística sobre cultura ou em que medida ele as reproduz? Faz-se necessário pontuar que a pesquisa parte do pressuposto, tomando por referência essas questões e, sobretudo, as reflexões de Bourdieu, que o suplemento inclinar-se-ia ao reforço da tradição, concentrando-se nos autores clássicos e consagrados.

A divisão em *Tradição*, *Inovação* e *Intersecção* está relacionada, principalmente, ao exercício do *Sabático* enquanto agente de difusão e consagração da produção artística. As

edições reunidas nestas categorias permitirão, assim, apontamentos a cerca da prática do periódico. Ou seja, manifestam, sob a perspectiva supracitada, a abordagem adotada pelo suplemento.

Já a categoria *Conceitual/Estrutural* refere-se às reportagens reveladoras das posturas editoriais do *Sabático*, tais como sua concepção de cultura e do papel do jornalista e intelectual, ou ainda àquelas que representem a disposição do jornal para discutir os mecanismos e processos referentes ao funcionamento do campo cultural. Em outras palavras, pontuam os “modos de pensar” do suplemento.

Sob outra ótica, tal categoria reside na transformação, por este estudo, do seu objeto de pesquisa – o *Sabático* - em lugar teórico.

Dito isto, entendemos por *Tradição* as reportagens que:

- Centrarem-se na figura de cânones e autores legitimados;
- Partirem de reedições;
- Propuserem a revisão de legados;
- Abordarem a arte culta, a alta literatura;
- Representarem o alto modernismo;
- Trouxeram lançamentos de autores consagrados.⁶⁹

Quanto por *Inovação*, este estudo assume as matérias que:

- Divulgarem a produção de um autor pretendente;
- Versarem sobre novas perspectivas artístico-culturais;
- Abordarem transformações a cerca do universo literário e jornalístico;
- Discutirem mudanças no mercado editorial;
- Lançarem olhares inéditos sobre nomes consagrados.⁷⁰

Enquadram-se no operador *Intersecção*, por sua vez, as edições que se propuserem a promover um diálogo entre:

⁶⁹ Embora lançamento remeta à novidade, tais reportagens serão incluídas nesta categoria quando: a) a abertura de espaço a uma produção inédita de um produtor consagrado tender mais a corroborar sua legitimação do que a discuti-la; b) ao invés da obra, for explorada a figura do autor.

⁷⁰ Em outras palavras, caso houver um enfoque não legitimado de um autor legitimado, classificaremos nesta categoria.

- Tradição e inovação;
- Clássico e contemporâneo;
- Dominante e pretendente;
- Influência e influenciado.

Por fim, a categoria *Conceitual/Estrutural* será formada pelas capas que:

- Traduzirem posturas editoriais;
- Trouxerem concepções a cerca da arte, cultura e do papel de jornalistas e intelectuais;
- Ilustrarem questões relativas ao funcionamento do campo artístico, literário e ou jornalístico;
- Centrarem-se nos processos culturais e não nos produtos.

Apresentadas as categorias elaboradas para análise do *Sabático*, cabe ressaltar que a divisão proposta não é estanque, tendo sido realizada a partir da observação de padrões e de características que mais sobressaem em cada reportagem. O que não exclui o fato de um texto classificado como *Tradição* possuir, por exemplo, traços de outras categorias.

Faz-se necessário salientar que as categorizações levam em conta não apenas as questões destacadas por manchetes, chamadas de capa, títulos e linhas-finas. O que determina a classificação de cada exemplar é, sobretudo, a abordagem, a forma pela qual o texto e seus argumentos se articulam.

Ao dimensionar a representatividade de cada operador classificatório, o que se pretende, assim, é mapear a participação do suplemento na construção do campo artístico contemporâneo. Conforme dito, isto se dará, sobretudo, a partir da análise qualitativa das reportagens incluídas em cada categoria.

O intuito é identificar de que forma o *Sabático* enxerga o campo cultural, posiciona-se no seu interior, atua na constituição do mesmo e trava suas disputas em busca de credibilidade. Em outras palavras, sua força institucional.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISE

“A cobertura realizada pela imprensa dinamiza e documenta o campo de produção cultural, age na formação de públicos e fornece parâmetros de valor para a interpretação da cultura de determinado local e época”

Cida Golin e Everton Cardoso

5 Análise

5.1 Tradição: valorização do cânone

O primeiro suplemento selecionado para análise, de 13 de março de 2010, é o exemplar inaugural do *Sabático*. Em sua capa de estreia, o caderno traz a manchete “Não contem com o fim do livro”, título homônimo da nova publicação de Umberto Eco.⁷¹

Intitulado “Eletrônicos duram 10 anos, livros, 5 séculos”, o texto propõe uma discussão acerca da suposta perenidade do livro tradicional, por meio de uma entrevista com o ensaísta e escritor italiano. A matéria ocupa a quarta página do suplemento e metade da quinta e se inicia da seguinte maneira:

O bom humor parece ser a principal característica do semiólogo, ensaísta e escritor italiano Umberto Eco. Senão, é a mais evidente. Ao pasmado visitante, boquiaberto diante de sua coleção de 30 mil volumes guardados em seu escritório/residência em Milão, ele tem duas respostas prontas quando é indagado se leu toda aquela vastidão de papel. “Não. Esses livros são apenas os que devo ler na semana que vem. Os que já li estão na universidade” – é a sua preferida. “Não li nenhum”, começa a segunda. “Se não, por que os guardaria?”

O restante do texto que antecede a conversa, transcrita em formato pingue-pongue, segue sob a mesma tônica. Para além do conhecimento da obra – cujo lançamento próximo é o mote da entrevista – e das discussões levantadas pela mesma, o jornalista Ubiratan Brasil dedica especial atenção à figura do autor.

A temática principal é diretamente abordada em um único fragmento: “A conclusão é óbvia: tal qual a roda, o livro é uma invenção consolidada, a ponto de as revoluções tecnológicas, anunciadas ou temidas, não terem como detê-lo”, escreve Brasil, que conclui: “Qualquer dúvida é sanada ao se visitar o recanto milanês de Eco, como fez o Estado (...)”.

Ou seja, a proposta de discussão sobre o desaparecimento do livro, enquanto suporte cultural, é suprimida já no terceiro parágrafo do texto. O que se segue, à medida que o jornalista “percorre” a biblioteca e aborda a relação de Eco com os livros, é uma defesa da literatura em sua forma tradicional, personificada pela figura do autor italiano.

Ao descrever o apartamento do escritor, que fora antes um pequeno hotel, Brasil relata:

⁷¹ *Não contem com o fim do livro* foi escrito em parceria com o roteirista francês Jean-Claude Carrière.

Os antigos quartos? Transformaram-se em escritórios, dormitórios, sala de jantar, etc. O mais desejado, no entanto, é fechado a chave, climatizado e com uma janela que veda a luz solar: lá estão as raridades, obras produzidas há séculos, verdadeiros tesouros. Isso mesmo: tesouros de papel.

Após uma breve apresentação do autor, na qual é destacada sua relevância na academia e seu principal romance, *O Nome da Rosa*, dois longos parágrafos encerram o texto com curiosidades sobre o escritor, não relativas à leitura. São destacados traços da personalidade de Eco, sua aparência, atividades, coleções e *hobbies*, como se lê no trecho: “[...] Eco é um colecionador nato; além de livros, gosta também de selos, cartões-postais, rolhas de champanhe.”

Como também em: “Diverte-se com todo tipo de cinema (ao lado de seu aparelho de DVD repousa uma cópia da animação *Ratatouille*), mantém contato com seus alunos em Bolonha, escreve artigos para jornais e revistas e aceita convites para organizar exposições [...]”. Ou ainda:

[...] envergando um elegante terno azul-marinho, que uma revolta gravata da mesma cor tratava de desalinhar; o rosto sem a característica barba grisalha (raspada religiosamente a cada 20 anos e, da última vez, em 2009, também porque o resistente bigode preto o fazia parecer Gengis Khan nas fotos) [...].

É interessante perceber como a sucinta abordagem sobre o autor no que diz respeito à sua produção é um indicativo de que estamos frente a um autor que dispensa apresentações. Diante disso, o jornalista, por sua vez, na tentativa de não ser repetitivo, recorre às particularidades do seu encontro com o escritor para conferir ao seu texto um caráter de novidade.

Essa estratégia do jornalista – a fim de que seu texto alcance seu propósito primeiro, ou seja, ser lido - pode ser justificada ainda pelo fato do debate em torno do desaparecimento do livro enquanto suporte cultural, embora pertinente e atual, não seja inédito. Em resposta à primeira colocação de Brasil, Eco sinaliza este fato ao responder: “O desaparecimento do livro é uma obsessão de jornalistas, que me perguntam isso há 15 anos”.

Em relação especificamente à entrevista, a série de perguntas reitera a estrutura do texto: o debate do tema é seguido por peculiaridades a cerca do autor, enfatizando, novamente, a abordagem sobre a pessoa. Oito das 15 questões publicadas tratam, direta ou indiretamente, sobre a obra lançada e os temas discutidos por ela. As sete demais versam sobre outras publicações do autor e curiosidades sobre sua biblioteca e a forma de catalogação de seus livros, assim como recordações de suas vindas ao Brasil.

Nas três primeiras perguntas⁷², ao sugerir a existência de um conflito entre livro e tecnologia, o jornalista abre caminho para a construção, por parte do escritor, da defesa das publicações em seu formato tradicional. Defesa esta que será pautada na perenidade do livro frente à obsolescência da tecnologia.

“Os eletrônicos chegaram, mas percebemos que sua vida útil não passa de dez anos. Afinal, ciência significa fazer novas experiências. Assim, quem poderia afirmar, anos atrás, que não teríamos hoje computadores capazes de ler os antigos disquetes?”, justifica Eco. Para o autor, outro ponto que pesa contra a internet é a sua incapacidade de filtrar informações, ficando a seleção do conhecimento inteiramente dependente da capacidade de quem a consulta.

Ainda merece atenção a sétima colocação de Brasil: “No livro, o senhor e Carrière comentam sobre como a falta de leitura de alguns líderes influenciou suas errôneas decisões”, destacando a importância do conhecimento, sobretudo, do passado. “Conhecer o passado é importante para traçar o futuro”, resume Eco.

No decorrer das questões, sobressaem, portanto, dois principais argumentos: a superioridade do conhecimento frente à informação e a importância da leitura como forma de conhecimento do mundo. O que nos permite dizer que a matéria sintetiza, em certa medida, as ideias disseminadas pelo jornal em relação à criação do *Sabático* e à sua reformulação gráfica-editorial como um todo.

No entanto, embora a entrevista esbarre nessas questões, não é o que se destaca diante de um leitor menos atento.⁷³ Para este leitor, o plano conceitual fica diluído no plano geral das curiosidades, em função da espécie de narrativa biográfica de Umberto Eco que é construída.

A próxima edição selecionada é movida por uma efeméride em torno da figura de Jean-Paul Sartre. Ao completar três décadas de morte, em abril de 2010, o filósofo é quem estampa a capa do *Sabático* do dia 10, cuja manchete “Sartre, próxima parada” remete a duas páginas destinadas ao pensador.

Dois artigos – um assinado pelo correspondente, em Paris, Gilles Lapouge, e outro pelo crítico literário Silviano Santiago – dedicam-se à realização de um balanço do legado do

⁷² São elas: a) O livro não está condenado, como apregoam os adoradores das novas tecnologias? b) Qual a diferença entre o conteúdo disponível na internet e o de uma enorme biblioteca? c) Não é possível prever o futuro da internet?

⁷³ O que se pretende pontuar é que a leitura com fins de análise é mais minuciosa, procura ler nas entrelinhas.

pensador e à discussão de sua representatividade no contexto contemporâneo. Ambos, cada qual a sua maneira, ressaltam o caráter controverso e instável da produção de Sartre.

Figura 5: Ilustração da capa da edição nº05



Digitalização feita pelo autor

O primeiro e principal artigo, assinado pelo escritor e jornalista francês, abre a página ilustrada por uma caricatura do filósofo. Conforme sugerido pelo título - “Um homem e suas contradições” -, o texto de Lapouge aponta, em tom bastante crítico, o que seriam os paradoxos e equívocos de Sartre.

Um retrato de caráter decadente da figura do crítico francês é pintado pelo jornalista ao longo do texto, que se inicia dessa maneira:

Já faz 30 anos que ele nos deixou, o homenzinho extenuado que se via caminhar penosamente, ao anoitecer e à noite mesmo, pelas ruas de Montparnasse, desajeitado, debilitado, cego e agarrado ao braço de uma jovem devotada à sua fraqueza.⁷⁴

Na sequência, as questões propostas por Lapouge reforçam a ideia de declínio trazida pela introdução: “Será que ele faz o mesmo sucesso com jovens de 2010? Será que ainda o conhecem? Leem seus livros? Procuram uma bússola em sua obra?”. Ao colocar em questionamento a celebridade de Sartre, o jornalista parte para o que ele considera a primeira contradição do pensador: seu desprezo pelo conceito de “grande homem” e o fato de ter se tornado um.

Passaram-se alguns anos e Sartre ganhou o Prêmio Nobel de Literatura (1964). Ele o recusou. Não podia fazer escala em um país qualquer sem que os estudantes o aclamassem. (...) confessemos que, para um homem que sempre recusou o conceito de “grande homem”, Jean-Paul Sartre errou o alvo.

⁷⁴ A jovem à qual se refere o texto é Simone de Beauvoir.

Para o autor, Sartre estaria “apagado” e distante deste presente por ter querido ser “ao mesmo tempo o “contemporâneo” de todos os homens, o “vigia”, a testemunha e o combatente das lutas de seu tempo”.⁷⁵ Sendo assim, conclui: “não espanta que ele tenha naufragado no mesmo momento em que esse tempo expirava, na virada dos anos 1990.”

À medida que percorre o que considera as incoerências da vida e da obra do filósofo, Lapouge oferece ao leitor um resumo da trajetória política, da produção literária e do pensamento de Sartre, conforme ilustra o trecho:

Seu pensamento é poderoso. Mas surgiu um grande problema para esse pensamento quando apareceram os chamados “estruturalistas”: Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser. Um pensamento novo se alçava à glória: se o de Sartre estaca atravessado de lado a lado pelo conceito de “História”, os estruturalistas tiram a História de campo. Eles só reconheciam o “sistema”. Nada de “sujeito”. O choque foi rude. Sartre já não tinha a supremacia.⁷⁶

É importante dizer que, embora crítico, o artigo de Lapouge traduz-se em uma abordagem legitimada de Sartre. O que faz o jornalista francês é endossar as habituais acusações lançadas contra o escritor: complacência com o stalinismo, a inconsistência de sua tentativa em conciliar os princípios existencialistas com o marxismo e sua defesa da Cuba de Fidel Castro, para citar algumas.

Ao final do texto, Lapouge promove, entretanto, uma espécie de redenção de Sartre ao proclamar que os erros do pensador foram proporcionais à sua ousadia.

[...] ele sempre jogou o grande jogo. O que torna grande seu fracasso. Outros que jogaram jogos menores que ele conservaram melhor seu rumo. Jean-Paul Sartre por vezes triunfou e com frequência fracassou. Mas mesmo seu fracasso foi grandioso. E quem sabe se num outro tempo, um tempo ainda mascarado pelos ouropéis de nosso jovem século, não verá resplandecer de novo, em sua glória, a visão do grande Sartre?

A redenção de Sartre terá continuidade no texto seguinte, intitulado “A busca contínua por uma síntese”. Nele, embora Silviano Santiago aborde a dificuldade de se avaliar a herança do pensador diante ao seu trabalho instável e atividade política⁷⁷, opta-se por ressaltar os

⁷⁵ Ao retratar Sartre, o jornalista descreve a figura do intelectual à moda antiga, legislador, engajado e partidário.

⁷⁶ Vale destacar que, em nenhum momento, o autor do texto fala em existencialismo.

⁷⁷ Santiago chega a se perguntar se algum dia alguém esteve preparado para escrever sobre Sartre. Segundo o crítico, o leitor ocasional navega sem norte por suas páginas, enquanto os críticos não aprenderam bem como domá-lo.

traços permanentes do legado sartriano, entre eles, o modo como o pensador exerceu a crítica de literatura.

“Suas leituras de Baudelaire, Genet e Flaubert se tornaram marcos. As coleções de ensaios culturais, intituladas “Situações”, são obrigatórias”, considera. Santiago ainda defende haver momentos luminosos na dramaturgia de Sartre e dois títulos notáveis na ficção – o romance *A Náusea* e o autobiográfico *As Palavras*.

Uma pequena nota ligada ao texto de Santiago vai destacar, contudo, a ideia de decadência do filósofo trabalhada pelo primeiro artigo. Sintetizado por “Com discrição”, o pequeno fragmento de texto traz: “Ao contrário do que se poderia imaginar, os 30 anos da morte de Sartre não estão provocando uma enxurrada editorial na França. Em outros países – Brasil incluído – a situação é a mesma [...]”.

Ou seja, a não movimentação do mercado editorial por parte do filósofo atua como indicativo de que Sartre estaria em baixa. Vale notar que a matéria analisada parte única e exclusivamente da efeméride. O caráter de atualidade é concedido à capa pelo texto que abre a página seguinte – “Esquerda francesa está moribunda”, onde, embora não se faça referência direta à Sartre, tenta-se “atualizar” os dilemas da esquerda, tema sobre o qual se debruçou o filósofo em seu tempo.

Na sequência, a seção *Do Suplemento Literário* também contempla Sartre, trazendo um texto publicado pelo antigo suplemento em 10 de setembro de 1960. Assinado pelo falecido ensaísta, poeta e professor português Casais Monteiro, o fragmento ressalta, sobretudo, as reações contraditórias frente à produção intelectual do crítico francês.

A seção atua, assim, no sentido de permitir ao leitor uma visão das discussões que giravam em torno do escritor na época. A conclusão a que se chega, neste caso, é de que nada mudou. A obra de Sartre sempre foi vista de forma contraditória e não unânime, sendo até hoje incompreendida por muitos. Seja como for, o lugar de Sartre enquanto autor canônico não é questionado e é nesse sentido que ele pertence à *Tradição*.

Na sequência, temos uma pauta gerada em função do mercado literário e editorial. Dedicada ao sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, a capa da 13ª edição do *Sabático*, de 5 de julho de 2010, traz a matéria “Furacão de ideias na casa-grande”, cujo mote são os lançamentos em torno do autor, movidos, sobretudo, pela Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).⁷⁸

⁷⁸ A Flip é realizada na cidade fluminense desde 2003 pela Associação Casa Azul. Ao longo de suas edições, a feira ficou conhecida como um dos principais festivais literários do mundo. Neste ano, em sua 10ª edição, o

Lê-se na chamada de capa: “Um livro inédito, vários relançamentos e obras que questionam suas ideias: tema da próxima Flip, o autor de *Casa-Grande & Senzala* volta ao centro da cena intelectual brasileira”. Ou seja, a feira é colocada como a grande responsável por movimentar o mercado editorial, assim como é quem proporciona que a produção do pernambucano volte a ser debatida.

O festival literário é também o gancho escolhido pelo jornalista Antonio Gonçalves Filho para dar início ao seu texto, publicado dois meses antes do início da Flip. A reportagem começa da seguinte maneira: “Grande homenageado da oitava edição da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), que começa dia 4 de agosto, o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987) volta ao papel de incendiário das ciências sociais [...]”. O *lead* de Filho destaca ainda a realização em Portugal de um colóquio sobre o brasileiro em março do ano seguinte.

Na sequência, o jornalista fala sobre os lançamentos a cerca do autor – o inédito *De Menino a Homem*; e a reedição de uma série de títulos clássicos, como *O Mundo Que o Português Criou*. No trecho, o que se esboça é a ideia de que Freyre foi resgatado para (e pelo) o mercado e leitores em função, sobretudo, da homenagem ao sociólogo realizada pela Flip.

Merecem destaque os fragmentos: “o retorno às livrarias de títulos há muito fora de circulação” e “a nova editora coloca agora mais sete títulos no pacote que será lançado na época da Flip”.⁷⁹

O restante do texto aborda a polêmica que envolve o autor, apontado como seguidor de teses antissemitas e racistas. Três entrevistados dão forma à reportagem. Conforme a ordem em que aparecem no texto, são eles:

- Silvia Cortez Silva, historiadora e autora de *Tempos de Casa-Grande*, livro no qual acusa Freyre de racista e antissemita;
- Edson Manoel de Oliveira Filho, editor da É Realizações, casa responsável pelas reedições da obra do sociólogo citadas pela reportagem;

evento foi realizado entre os dias 4 e 8 de julho e terá como homenageado o poeta Carlos Drummond de Andrade.

⁷⁹ A editora à qual o texto faz referência é a É Realizações. No ano anterior (2009), a casa havia publicado dois volumes de Freyre: *Sociologia* e *Sociologia da Medicina*.

- Maria Lúcia Pallares-Burke, historiadora, autora de dois livros sobre o sociólogo e organizadora das mesas de debate sobre Freyre na Flip.

A discussão que se segue é então pautada por diferentes posicionamentos em relação à Freyre. À Silvia cabe a crítica ao sociólogo em defesa de sua tese; Oliveira Filho atua como elemento neutro, conforme destaca o trecho: “prefere ficar longe da polêmica do antissemitismo de Freyre, concentrando seus esforços nos títulos que tratam das relações entre brasileiros e portugueses”.

Já as colocações de Pallares-Burke agem no sentido de amenizar os conflitos, sem sair, necessariamente, em defesa do autor. A recomendação da historiadora é de que a leitura de Freyre seja feita com cautela. Vale notar que é esse o enquadramento ressaltado pelo olho da reportagem, que diz: “É preciso lê-lo com cuidado, considerando os contextos e suas revisões de posturas, alertam especialistas”.

A realização de um contraponto direto ao colocado por Silva fica condicionada a uma pequena nota ao pé do texto, na lateral esquerda:

Amigo e estudioso de Gilberto Freyre, o pernambucano Edson Nery da Fonseca – que debaterá na Flip o talento literário do sociólogo – diz que Silvia Cortez Silva tira frases do contexto para defender a tese de antissemitismo. Após citar trecho de *Casa-Grande & Senzala* (...), Nery conclui: “Ele não era antioieira nenhuma, só buscava ver o mundo de maneira global”.

As questões relacionadas à obra de Freyre são complementadas, por fim, em artigo assinado pela professora Lilia Moritz Schwarcz sobre o livro *O Escravo nos Anúncios de Jornais Brasileiros* (1963). Sendo assim, embora motivada pela movimentação do mercado literário (evento) e editorial (publicações), fica nítida a preocupação em oferecer uma visão ampliada sobre o autor e sua obra, pautada, sobretudo, no diálogo.

Antes de partir para o próximo exemplar analisado, dois pontos em relação aos entrevistados chamam a atenção. O primeiro deles é o fato da tese de Silvia Cortez Silva ter levado 15 anos para ser publicada.

A informação é seguida da frase: “Até mesmo o primeiro prefaciador, um nome que ela mantém em segredo, desistiu no meio do caminho, temendo represálias dos freyrianos defensores do mestre em Pernambuco”.⁸⁰

⁸⁰ O escritor e jornalista Arnaldo Bloch é quem assina o prefácio do livro.

O trecho merece destaque à medida que implica na questão da dificuldade de inserir e autenticar uma visão que se diferencia da legitimada. Arrisco-me a dizer que, ao contrário de Silva, o prefaciador certamente tratava-se de um nome validado no circuito intelectual.

Tal fato justificaria o seu receio, à medida que o investimento do capital cultural acumulado em uma abordagem pretendente inclui riscos. Em resumo, nomes consagrados evitam objetos não consagrados, tendo em vista a relação proposta por Bourdieu entre o lugar ocupado pelos agentes no campo e suas tomadas de posição.

Também relativo aos processos da economia simbólica, destacamos o trecho referente à iniciativa da É Realizações. Sobretudo na fala do escritor Edson Manoel de Oliveira Filho, fica evidente a estratégia da denegação do interesse econômico:

Detalhe: todos os livros publicados sem lei de incentivo fiscal. Edson Manoel é o que convencionalmente se chama de mecenas. “Encaro o projeto Gilberto Freyre como uma missão, pois não faz sentido um livro fundamental como *Sociologia* estar há 37 anos fora de catálogo”, justifica o editor.

Já a 14ª edição do *Sabático*, de 12 de junho de 2010, traz a manchete “Alma Russa”, relativa ao lançamento no Brasil das primeiras traduções de *Eugênio Oneguim* e *Ressurreição*, de Alexandr Pushkin e Tolstói, respectivamente, feitas a partir de seu idioma original.

A capa chama atenção ainda para outro nome russo, o do pintor Kazimir Malevich⁸¹, ao ser ilustrada pela tela *Complexo de Pressentimento*, sob a legenda: tormentos interiores foram temas dos dois escritores.

Assinada por Antônio Gonçalves Filho, a matéria principal – “Pushkin e Tolstói, duas faces do drama russo” – traz como linha-fina: “Clássicos dentro e fora de seu país, *Eugênio Oneguim* e *Ressurreição* ganham a primeira versão brasileira feita a partir do idioma em que foram escritos e reafirmam a permanência de uma literatura centrada na rebeldia”.

O texto, disposto na quarta página do suplemento, inicia-se aproximando os “dois grandes escritores”, ressaltando as características e coincidências que os ligam como o fato de ambos “terem sido aristocratas rebeldes vivendo em duas épocas particularmente turbulentas na Rússia”.

No decorrer do texto, embora escreva que as afinidades literárias dos dois autores já tenham sido exaustivamente estudadas, Filho toma essa mesma perspectiva como linha mestra

⁸¹ Kazimir Malevich (1878-1935) foi um pintor abstrato soviético. Fez parte da vanguarda russa e foi mentor do movimento conhecido como Suprematismo, tido como a primeira escola sistemática de pintura abstrata do movimento moderno.

de sua abordagem, fazendo um paralelo entre as condições de lançamento das duas obras, seus enredos e entre as contextualizações históricas e bibliográficas dos autores russos.

Como exemplo, temos o destaque do olho: “Sobre os protagonistas de ambos os livros, pesa um tipo de maldição: a culpa por seduzir e abandonar mulheres”. Em síntese, a reportagem passeia pela trajetória e obra dos autores, no sentido de rememorá-las e não discuti-las.

Na página seguinte, *Eugênio Oneguim* e *Ressurreição* são também abordados pelas resenhas “Paisagem local e universal” e “Tortuoso caminho rumo à salvação”, respectivamente.

Na primeira, ganha centralidade a relação entre a obra de Pushkin e a Rússia, conforme lê-se nos trechos: “obra deu ao povo nova consciência e possibilidade de conhecer a si próprio”; “De fato, Pushkin deu à Rússia, ao mesmo tempo, a possibilidade de conhecer a si mesma e a de abrir-se para a civilização universal” e “se Tatiana tivesse cedido a Oneguim⁸² – relembrou o crítico Ígor Vólguin em recente trabalho, *Paradoxos da Autoconsciência Nacional* -, a Rússia teria sido diferente”.

Ou seja, o que se destaca é a forma como a literatura atua e interfere no desenvolvimento e destino de um país. Já no segundo texto, a característica que novamente aparece como valor de dada produção literária é a sua permanência: “[...] Tolstói tem toda a certeza de que a ressurreição do ser humano é possível quando se realiza pelo esforço interno e individual de cada um. Eis o credo tolstoniano, mais do que atual à luz de nosso tempo”.

Uma última observação faz-se necessária: ambos os textos são ilustrados por imagens que representam a transposição dos escritores russos para o cinema. Lê-se nas legendas: “Versões - cena de adaptação para o cinema da ópera de Tchaikovski baseada em Pushkin: recriação em todas as mídias” e “*A Última Estação*. O escritor nas telas”.⁸³

Embora não aborde diretamente as adaptações nos textos, a referência a elas nos permite inferir que o suplemento não ignora a forma como muitos dos clássicos têm se tornado conhecidos pelo grande público na contemporaneidade. Ainda que o periódico, enquanto agente de difusão, dirija-se a um leitor específico.

⁸² Trata-se de uma referência ao enredo da obra.

⁸³ Filme de Michael Hoffman, *A Última Estação* reconstitui o último ano da vida de Tolstói.

Figura 6: Capa da edição nº17



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

A próxima capa analisada, de 03 de julho de 2010, traz como destaque o escritor Philip Roth, cuja entrevista será conduzida de forma parecida à realizada com Umberto Eco. Sob a manchete “O americano intranquilo”, os temas abordados pela conversa são sintetizados pela chamada da 17ª capa do suplemento:

Em entrevista exclusiva, concedida em sua casa, no Estado de Connecticut, Philip Roth fala de seu novo romance, “Nemesis” – que será lançado nos EUA em outubro -, de Obama, da presença da morte em sua obra, de Nobel e do “inferno” que é começar outro livro.

A matéria ocupa a quarta página do suplemento e metade da quinta, trazendo 40 questões transcritas em formato pingue-pongue após o texto de abertura, iniciado por Lúcia Guimarães da seguinte maneira:

O serviço de meteorologia previa pancadas de chuva para o noroeste do Estado de Connecticut. Enquanto eu dirigia pelas estradinhas sinuosas, o cinegrafista Sean Conaboy, um irlandês-americano cuja teimosia haveria de ser um grande trunfo naquela tarde, ia resmungando no assento ao meu lado. Discordava das instruções que imprimi para chegar até o esconderijo do lendário casmurro das letras americanas.

O relato de Guimarães evidencia uma tendência em dividir com o leitor a experiência do trabalho jornalístico, na tentativa de instigá-lo por meio da exposição do processo de produção da notícia. O entrevistador compartilha, assim, o *status* de personagem com o entrevistado, embora se encontre em posição coadjuvante.

“Não é sempre que você recebe um e-mail de uma amiga: seu cachorro vai visitar Philip Roth em Connecticut porque não encontro quem tome conta dele”, conta Guimarães, repartindo com seu leitor uma das singularidades do encontro.

O restante do texto segue sob a mesma tônica, trazendo a descrição da jornalista a cerca das condições em que se dá a entrevista, suas expectativas e impressões sobre o autor. “Nesta entrevista ao Estado, ele manifestou melancolia e bom humor, com uma candura surpreendente para quem costuma controlar sua interação com a imprensa”, escreve.

No decorrer do texto, visualiza-se ainda a imagem do escritor construída pela jornalista. Como se nota, tem-se, no mesmo trecho, a representação do autor como ser recluso, solitário, avesso ao contato com o mundo externo, a não ser por intermédio de sua arte, a literatura.

“A criatura peluda que começou a pular em torno do entrevistado arrancou dele o que nenhum entrevistador conseguiu até hoje. Um flagrante de ternura genuína e não calculada. Que foi imediatamente corrigida por um firme aperto de mão de adeus [...]”.

A imagem é reforçada pela utilização das palavras esconderijo e refúgio para falar do local onde vive Roth, uma antiga casa de fazenda da Nova Inglaterra. A foto do escritor traz ainda como legenda: “Paisagem doméstica – Roth em sua casa, no Estado de Connecticut: ‘Meu endereço postal tem que ser na outra cidade’”.⁸⁴

Algumas das perguntas da jornalista também caminham nessa direção como em “Precisa de silêncio para escrever?” e “Por que escolheu esse lugar?”. As respostas do escritor, por sua vez, confirmam a imagem feita por Guimarães. “Sim. Silêncio absoluto. Quando eu morava em Nova York era um problema, eu me mudava com frequência”, afirma Roth.

A entrevista perpassa ainda questões do “ser escritor”, à medida que o americano exprime as angústias inerentes ao ato de escrever: “[...] esta história de começar e completar e começar de novo é um inferno. Eu preferia ficar escrevendo continuamente e, quando eu morrer, eles publicam”, diz à jornalista.

Vale notar ainda o modo como o escritor posiciona-se quando questionado sobre o Prêmio Nobel de Literatura, conforme destacado pelo olho da entrevista: “Diante das árvores centenárias próximas à sua residência, pergunta: ‘Preciso do Nobel tendo isso?’”.

Embora Roth refira-se à premiação com certo desdém, fica claro como o escritor, tanto quanto o suplemento – que fala do autor enquanto “grande injustiçado dessa honraria” - reconhece a legitimidade do prêmio no processo de consagração.

⁸⁴ Pelo fato de sua cidade não possuir correio por ser muito pequena.

Figura 7: Capa da edição nº22



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

À semelhança da edição anterior, a próxima capa selecionada, a de número 22, também se centra na figura do autor. Com a manchete “O claro enigma da poesia”, o *Sabático* de 07 de agosto de 2010 traz uma entrevista com Ferreira Gullar, na qual – a exemplo do encontro com Philip Roth – ganha destaque o “ofício de escritor”.

Intitulada “Uma aventura para capturar coisas que não existem”, a matéria ocupa a quarta página do suplemento e tem como mote o lançamento de um livro e a terceira participação do poeta na Flip⁸⁵.

“Às vésperas de completar 80 anos, o poeta maranhense Ferreira Gullar, que se apresenta hoje na Festa Literária Internacional de Paraty, fala sobre seu novo livro, *Em Alguma Parte Alguma*, e diz que sua arte consiste em ‘buscar lucidez em algo que parece loucura’”, sintetiza a chamada de capa.

Embora o lançamento paute a entrevista, a abordagem gira mais em torno da “personalidade” Ferreira Gullar e do seu processo de escrita, do que da obra em si.⁸⁶ O primeiro ponto a ser destacado é a presença da figura do autor enquanto gênio, movido pela inspiração. “Longos períodos de abstinência não o preocupam - Gullar gosta de repetir que é o poema que escolhe o momento de nascer”, destaca Ubiratan Brasil em referência aos 11 anos que separam a última publicação do poeta, *Muitas Vozes*, de *Em Alguma Parte Alguma*.

⁸⁵ Na página seguinte, estão dispostas outras duas matérias sob a etiqueta “Flip”: uma sobre o quadrinista norte-americano Robert Crumb e outra sobre o debate entre Peter Burke, Robert Darnton e John Makinson a cerca do livro digital.

⁸⁶ Das nove questões dirigidas ao poeta, somente uma aborda diretamente o livro em questão: “Qual seria o ponto em comum nos poemas de *Em Alguma Parte Alguma*?”

Essa relação entre o autor e o ato de escrever é detalhada ainda em uma de suas respostas: “Não procuro pelos poemas – eles que me aparecem, que me espantam. O processo só funciona assim comigo. O último, *Abduzido*, foi escrito em um hotel de São Paulo e fazia meses que eu não produzia nada. É imprevisível”.

Outro ponto que merece destaque é o resgate por Gullar de um episódio que marcou sua participação na Flip de 2006. Durante discussão com o poeta Mourid Barghouti sobre a relação entre Israel e a Palestina, o autor brasileiro disse uma frase que se popularizou, conforme destaca o olho: “‘Não quero ter razão, quero é ser feliz’, disse ele em uma acalorada discussão; a frase caiu em ‘domínio público’”.⁸⁷

Sobre o fato, o poeta comenta:

Foi algo que empolgou de tal maneira a ponto de, durante a sessão de autógrafos, um leitor se aproximar e dizer que acabara de ligar para a namorada e encerrar uma briga com ela. Para isso, ele repetiu a mesma frase. E, anos depois, minha companheira me presenteou com uma caneca, comprada no comércio popular, com os mesmos dizeres. Ou seja, tem gente ganhando à minha custa.

A fala de Gullar, sobretudo em seu segundo momento, ilustra questões da mercantilização da arte forjada pela indústria cultural, da diluição das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa e de uma suposta democratização da cultura.

A Flip, enquanto um evento literário, vai atuar como instância de difusão e consagração dos escritores para um público amplo pelas vias do celebritismo, do espetáculo. Como bem escreve Canclini (2008, p.136), citando Gombrich: “substitui-se a peregrinação pela excursão turística, o objeto pelo *souvenir*, a exposição pelo show”.

Ou seja, estamos diante de uma “socialização” da cultura engendrada pelas indústrias culturais e na qual a apropriação de um autor consagrado pode significar um fator de distinção.

A questão nos faz lembrar também da desmonopolização dos redutos de mercadorias artísticas e intelectuais da qual fala Featherstone (1995) em *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. Num movimento aparentemente contraditório, especialistas e intermediários culturais revelam interesses de sustentar o prestígio e capital cultural de tais redutos e, ao mesmo tempo, popularizá-los e torná-los acessíveis a públicos maiores.

Tudo isso nos leva a pensar, por sua vez, sobre quantos dos que relacionam a frase “não quero ter razão, quero é ser feliz” à figura de Ferreira Gullar sabem que se trata do autor

⁸⁷ Neste ano, a frase foi citada, por exemplo, pela apresentadora Ana Maria Braga, em seu programa matinal *Mais Você*.

de *Poema Sujo*, considerado por Vinícius de Moraes a mais importante obra poética brasileira já publicada.

Se essa associação não se realiza, temos aqui um esboço dos mecanismos de reforço da distinção e não de uma democratização da cultura, concretizada de fato. Conforme adverte Canclini (2008, p.155), “a divulgação massiva da arte “seleta”, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem, dos que são capazes de separar forma e função [...]”.

Na próxima edição analisada, uma efeméride volta a aparecer como mote do *Sabático*, agora na edição de 16 de outubro de 2010. Com a manchete “Expressão americana”, a 32ª capa do suplemento fala sobre a realização de uma exposição e o lançamento de um livro de memórias relativos ao centenário de morte do escritor Mark Twain.

Três principais questões sobressaem após a leitura do artigo da correspondente em Nova York, Lúcia Guimarães, intitulado “O século das luzes de Mark Twain” e disposto na terceira página do caderno. A primeira delas está presente logo na chamada de capa e é relativa à imagem que o *Sabático* tem de seu público. Vejamos:

No ano do centenário de morte de Mark Twain, o renovador da literatura dos EUA, as homenagens se multiplicam. Em Nova York, uma exposição exhibe manuscritos do primeiro autor-celebridade do país. E no mês que vem sai por lá a autobiografia completa – guardada durante um século

A matéria publicada na capa do suplemento é impulsionada por dois acontecimentos localizados e dirigidos a um público bastante específico: ao leitor que possivelmente viajará aos Estados Unidos e ou àquele que lê em inglês. Já no texto, em relação à mostra em homenagem ao autor, realizada na “majestosa Morgan Library, na Av. Madison”, Guimarães escreve “Quem cresceu com a leitura obrigatória de Twain na escola não pode ficar indiferente”.

Sobressai novamente, aqui, a questão da distinção enquanto estratégia de diferenciação que está no âmago da vida social; além da noção de *habitus* que permeia a compreensão dos processos de apropriação e consumo da cultura. Embora Bourdieu recuse a existência de um determinismo social rígido, as práticas culturais estariam estreitamente relacionados ao nível de instrução e à origem social.

A jornalista, ao dirigir-se diretamente ao público americano, novamente distancia o assunto do leitor brasileiro. Enquanto no primeiro trecho essa distância é territorial, neste ela remete à diferença de realidade entre os dois países. Por consequência, Guimarães vai dando

dicas do perfil do leitor que ela pressupõe estar diante do *Sabático*: até aqui, um leitor culto e cosmopolita e que precisa ser informado a respeito de um autor canônico.

No decorrer do texto, o caráter restrito é reforçado, em um novo sentido, à medida que a abordagem da jornalista adiciona mais um adjetivo ao seu leitor: o de bem informado. Isto porque, além da mostra e do lançamento do livro, ganha destaque no artigo as eleições nos EUA. Desde o *lead*, a correspondente propõe um diálogo entre Twain, sua obra e o cenário da política americana em 2010.

“O escritor Mark Twain, morto há 100 anos, pouco antes de completar 75, é celebrado no momento em que seu país carece, e muito, de sua verve crítica”, inicia o texto. O assunto é retomado por Guimarães nos sétimo e oitavo parágrafos do artigo, quando a jornalista afirma em tom crítico:

Seu desencanto não frearia se hoje assistisse na televisão a um debate recente com uma candidata ao Congresso pelo Tea Party. Na tela, a mulher expelia despautérios com tal assombro que seu oponente se esforçava para não cair na risada. O trágico: nada ali era ficção, Mark. (...). O que faria ele diante do fenômeno Sarah Palin?

Ou seja, a compreensão do texto e da proposta da jornalista pede um leitor inteirado sobre assuntos bastante específicos, relativos à política dos Estados Unidos. Pede um leitor de boa formação e não apenas interessado em literatura.⁸⁸

A outra questão é o tom pessimista da jornalista em relação à literatura recente. “Na ausência de ficção contemporânea que exponha a regressão cultural em curso, a voz de Mark Twain é o antídoto para este outono da insensatez ianque”, escreve. Ou seja, para Guimarães, a produção atual não tem dado conta de refletir a realidade de seu tempo, restando assim o retorno aos clássicos. Novamente o canônico assume, assim, o primeiro plano.

Por fim, merece destaque o penúltimo parágrafo do texto, no qual se lê: “Ao contrário de escritores que experimentaram com a linguagem mas têm público restrito – quantos têm um nunca aberto *Finnegans Wake*, do sublime irlandês James Joyce, na estante? – Twain é um autor ao mesmo tempo admirado e popular”.

Neste momento, a jornalista salienta, enquanto mérito do escritor americano, a sua capacidade de experimentação da linguagem sem, contudo, distanciar-se do público. Ou seja,

⁸⁸ O Tea Party, nascido em 2009, é um movimento defensor do “ultraconservadorismo”. Vale destacar que o OESP publicou “Movimento Tea Party arrasta republicanos para a ultradireita”, na sessão *Internacional*, no dia anterior ao artigo de Guimarães no *Sabático*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,movimento-tea-party-arrasta-republicanos-para-a-ultradireita,625854,0.htm>>.

sem deixar de ser popular, de ser compreendido. O que, em certa medida, contradiz a postura de Guimarães ao construir seu artigo. Embora apresente uma abordagem rica, à medida que relaciona a obra de Twain e renovação da literatura americana à política atual de seu país, a autora exclui boa parte de leitores em potencial.

Já em função do centenário de seu nascimento, Rachel de Queiroz ganha a capa da 36ª edição do *Sabático*, que traz a manchete “Senhora das letras”. Três textos versam sobre a escritora cearense, distribuídos nas páginas quatro e cinco do suplemento e ilustrados por uma caricatura e uma fotografia em preto e branco.⁸⁹

Na reportagem “O século da desbravadora”, que abre a página, Antonio Gonçalves Filho fala sobre os títulos de Rachel, a partir do gancho da publicação do inédito *Mandacaru*, livro de poemas e cujo lançamento abriu as comemorações do centenário da autora.

Ao longo do texto, o jornalista dá detalhes do livro, informa as demais atividades realizadas em função da efeméride – como as exposições de um filme e mostras -, e aborda a trajetória da artista, com curiosidades bibliográficas e características de sua obra, como no trecho a seguir:

Nesse cenário feudal, retratado pelos regionalistas dos anos 1930, predominava a figura masculina do escritor e personagens de um mundo essencialmente viril de senhores de engenho e cangaceiros. Rachel foi a primeira mulher nordestina a penetrar nesse reduto de cabras-machos [...].

O pioneirismo enquanto qualidade de Rachel é destacado pelo suplemento desde o subtítulo da matéria, onde se lê: “Primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras e pioneira de uma estética nordestina [...]”.

Na mesma linha, o artigo que se segue à entrevista, assinado por Walnice Nogueira Galvão⁹⁰, parte do livro de estreia de Rachel, *O Quinze*, para acentuar a abordagem em torno das marcas da produção da autora e sua participação no movimento literário regionalista. Merece atenção o trecho em que é destacado o momento no qual Rachel conquista a legitimidade enquanto escritora. Sobre o lançamento de *O Quinze*, em 1930, escreve Galvão:

Narrativa linear em linguagem chã, buscando aproximar-se do coloquial, o livro destacou-se pela simplicidade. Com boa acolhida, alçou a autora ao patamar do

⁸⁹ Vale destacar que dois deles - o de Walnice Nogueira Galvão e Ana Miranda - ganham na capa a tarja “exclusivo”.

⁹⁰ Professora de Teoria Literária e Literatura comparada na Universidade de São Paulo (USP).

reconhecimento e assegurou-lhe um lugar entre os pioneiros do “romance de 30”, que vinha para ficar.

Para Galvão, é Rachel quem, com a publicação de *O Quinze*, antecipa algumas das matrizes que se farão recorrentes no romance de 30, tornando-se a “estrela que deu forma ao novo Regionalismo”. O pioneirismo, novamente, aparece como o principal “valor” da autora ressaltado pelo suplemento. “Ficou como marco histórico seu pioneirismo no romance de 30, que ela contribuiu para conformar, ajudando a definir o que seria esse movimento em nossas letras”, escreve ao final do texto.

O artigo, como um todo, destaca-se pela riqueza em contextualizações. Galvão situa o livro da escritora entre as demais publicações e autores do período; traz elementos do Regionalismo, do novo Regionalismo – cuja influência, segundo a professora, “se faz sentir até hoje” –, assim como pontua o cenário político e social do Brasil da época. Vale notar que estamos aqui diante de um crítico consagrado que emite opinião sobre um autor também consagrado.

O panorama em torno de Rachel é ampliado no artigo seguinte, “Obra acima de tudo telúrica”, com novos elementos bibliográficos e características da obra da escritora, vistos, sobretudo, sob a perspectiva de sua relação com o Ceará.

Dando continuidade ao tom celebrativo que marca os dois textos anteriores, a escritora Ana Miranda faz uma descrição da infância de Rachel, a curiosidade em torno da grafia de seu nome, sua entrada na literatura e sua atuação literária e jornalística. O texto inicia-se desta maneira:

Desde 2006, quando passei a morar em uma praia cearense, tenho me impressionado com a presença de Rachel no cotidiano cultural do Ceará. Ela parece ser onipresente e é venerada como uma rainha. Este é um dos aspectos da obra de Rachel muito ligado a sua literatura: a pertença à terra onde nasceu.

Nota-se que o relato da escritora aproxima-se mais da narrativa literária do que da jornalística, trazendo para o *Sabático* a liberdade característica dos suplementos literários – embora inseridos no corpo do jornal – no que se refere a gêneros e estilos de texto.

O próximo exemplar analisado, de 18 de dezembro de 2010, traz na capa a manchete “Expressão cubana” em referência a José Lezama Lima e, assim como na edição de Rachel, a 41ª edição do suplemento também é motivada pelo centenário de nascimento do autor.

A trajetória do escritor é percorrida pelo *Sabático* em três textos, sendo que o principal deles ocupa toda a quarta página do suplemento, ilustrada por uma caricatura de Lezama Lima, e é assinado por um especialista – o doutor em antropologia social Carlos Granés.⁹¹

Essa é uma observação necessária à medida que as matérias principais, relativas à capa, são normalmente assinadas pelos jornalistas e correspondentes do *OESP*; enquanto aos especialistas competem artigos secundários, ou seja, que exercem a função de complementar a reportagem central.

Intitulado “O paraíso invertido de Lezama Lima” e com linha-fina “O autor de *Paradiso*, cujo centenário de nascimento transcorre amanhã, explorou nesse romance a estética barroca, criando um mundo onde o que importa são apenas as imagens poéticas”, o texto de Granés gira em torno, como sugere o trecho, daquele que é considerado o principal romance do escritor.

Na primeira metade do artigo, o autor dedica-se ao detalhamento estético do romance, do qual destaca o modo como Lezama Lima trabalha com as metáforas. “Em *Paradiso*, o Coronel não tem sonhos: suas pálpebras se fecham “sob o peso de anêmonas soníferas”. A pena usada por Fibo não é um simples instrumento para escrever, mas uma “aberração satânica do barroco carcerário”, exemplifica Granés.

Antes disso, traz elementos do enredo, ainda que não o considere o mais importante na obra de Lezama Lima. “Embora a trama de *Paradiso* não seja o ponto mais relevante, vale a pena recordá-lo”, afirma. A utilização do verbo recordar pelo autor indica-nos que ele pressupõe estar diante de um leitor que conhece o livro, embora não se isente do papel de informar.

Entre as descrições sobre o escritor cubano, faz-se interessante o trecho no qual a literatura é destacada enquanto ferramenta para conhecimento do mundo.

Foi um “peregrino imóvel”, que durante a vida adulta saiu de Cuba apenas duas vezes, para o México e a Jamaica, e por poucos dias. Contudo, o mundo todo está em *Paradiso*. Através dos livros o autor impregnou-se de todo conhecimento e com esse material quis criar uma imagem mítica de Cuba [...].

⁹¹ Granés é doutor pela Universidade Complutense de Madri, autor de *La Revancha de La Imaginación – Antropología dos Procesos Creativos: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo* e organizador de *Sabres & Utopias – Visões da América Latina*

Na segunda metade do texto, Granés foca a relação de Lezama Lima com Cuba, o “paraíso invertido” do ficcionista mencionado no título. O artigo seguinte, que abre a quinta página do suplemento, vai tratar, por sua vez, da relação entre o escritor e o cinema cubano.

Para Luiz Zanin Oricchio, que assina o texto “Declaração de amor à ilha na tela”, referências cinematográficas à obra do ficcionista renovam o interesse pela literatura de Lezama Lima. As colocações do autor iniciam da seguinte maneira:

No maior sucesso internacional do cinema cubano – *Morango e Chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío -, Lezama Lima é uma espécie de figura tutelar. Não que algum ator apareça para interpretá-lo. Mas, quem conhece sua obra, e também alguma coisa de sua vida, sabe que o autor de *Paradiso* está entranhado em cada uma das entrelinhas do filme, além de ser citado de maneira explícita em mais de uma ocasião.

E continua: “Para quem não se lembra do filme, uma pequena sinopse”. Os grifos esboçam a figura que vai sendo construída em torno do leitor. Neste último caso, por exemplo, embora não se deixe de resumir o enredo do filme, pressupõe-se que o leitor o tenha assistido.

Algumas marcas encontradas no texto ilustram também o modo como Oricchio, à medida que estrutura sua tese, exclui qualquer dificuldade de compreensão e possibilidade de discordância por parte do leitor. Escreve ele: “Não é difícil ver em Diego⁹² uma persona bastante próxima de Lezama”; “As associações entre comida, sedução e sexo também são óbvias” e “Também parece claro que a própria trajetória de Lezama Lima tenha fornecido a Alea um modelo que lhe serve para tratar o dilema do intelectual cubano”.

Já o interesse pela literatura desencadeado pelo cinema, mencionado no subtítulo, é diretamente abordada somente no último parágrafo, quando Oricchio faz referência às gravações de outros títulos clássicos. “Qualquer que seja o julgamento sobre resultado, são exercícios úteis e corajosos. Quando menos, despertam no espectador desejo de ir ao livro e conferir no original a versão que viu na tela”, conclui.

A questão sugere, por sua vez, ao falar em renovação do interesse, que o ficcionista já não goza de tanta legitimidade. De certa medida, será essa a temática a permear a matéria assinada por Raquel Cozer, intitulada “Nome que marcou toda uma geração” e com linha-fina “Fora de catálogo no mercado brasileiro, o cubano foi central para iniciantes de sua terra natal, nos anos 80”. Lê-se no *lead*:

⁹² Diego, uma das personagens do filme, é um homossexual sofisticado que se apaixona por um jovem, David, inculto e fervoroso revolucionário.

É simbólico que, numa busca por livros de José Lezama Lima pelas principais livrarias online do Brasil, os únicos exemplares disponíveis sejam importados. Editado em pequenas doses por aqui a partir da década de 80 – quando sua obra foi liberada também em Cuba, após as dificuldades inicialmente impostas pela Revolução -, o autor desapareceu das prateleiras nacionais sem chamar a atenção.

O impacto inexpressível sobre o mercado brasileiro é justificado pela professora Irlemar Chiampi⁹³, que afirma em entrevista à jornalista: “Lezana nunca foi um escritor de multidões. Ele é um escritor que influencia outros escritores [...]”.

Na sequência, a matéria dá voz ao cubano Amir Valle, para quem a obra de Lezana é mais conhecida fora de Cuba do que na ilha. Segundo o escritor, embora o ficcionista ainda seja um dos mais comentados entre os jovens de sua terra natal, faz uma ressalva:

“Para ser franco, Lezama influenciou um grupo muito pequeno de escritores cubanos. Posso dizer que há mais autores que apenas dizem tê-lo lido do que aqueles que de fato o leram”, afirma à Cozer. “De todo modo, ele segue sendo lido. É um clássico de nossas letras e isso faz dele uma leitura imprescindível”, completa.

As falas de Valle levantam a questão da incontestabilidade presente em torno da produção que se consagrou clássica. Ou seja, embora alguns autores acreditem que a leitura de Lezama seja dispensável, não deixam de proclamar que a tenham feito em nome do prestígio que ela confere. E, por outro lado, uma leitura pode ser realizada unicamente em razão de sua legitimidade.

Em relação à matéria, finalizada com informações sobre as celebrações realizadas em função do centenário Lezama, é possível afirmar que ela assume o papel de resgate do escritor. Por outro lado, nos coloca diante da “noção de capa” do *Sabático*, pautada na consagração de um autor *cult*, referência para poucos. Estamos diante daquele produtor que não “vende”, mas que é valorizado do ponto de vista simbólico. Toda a literatura de vanguarda, por exemplo, passa por esse processo.

Já a 43ª edição do *Sabático*, de 08 de janeiro de 2011, traz, sob a manchete “Iluminações de Antonio Candido”, quatro textos dedicados ao professor e crítico brasileiro em suas quarta e quinta páginas.

⁹³ Chiampi foi quem traduziu *A Expressão Americana*, livro de ensaios do escritor.

Figura 8: Um mestre e suas refinadas lições



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

A reedição de uma de suas obras e uma efeméride relativa à revista *Clima*, idealizada por Candido, aparecem como gancho da edição, conforme explicitado pela chamada de capa:

Alcides Villaça, Antonio Arnoni Prado, Walnice Nogueira Galvão e Heloisa Pontes⁹⁴ escrevem sobre o professor e crítico, autor do clássico *Formação da Literatura Brasileira* e de *O Albatroz e o Chinês*, agora reeditado, e criador da revista *Clima*, que completa 70 anos.

Os quatro textos funcionam como um mapa da trajetória do autor, a pontuar, respectivamente, sua produção, método de pesquisa, sua atuação como professor e como intelectual. Sendo assim, o primeiro deles – “Um mestre e suas refinadas lições” – centra-se na obra reeditada e se debruça sobre o exercício crítico de Candido em si.

“A escritura do crítico é, como sempre, primorosa e imediatamente legível. Os procedimentos artísticos de cada escritor estudado ganham iluminação, referidos ao quadro histórico que ajudam a iluminar; (...) não faltam lições de toda ordem, que vão além do fôlego de uma resenha”, escreve Villaça.

A questão do método de trabalho de Candido, enquanto crítico literário, é ampliada pelo texto seguinte, “Entre a impressão e o juízo, a pesquisa”, no qual Antonio Prado considera o teórico um revolucionário da crítica desde os anos 40 e 50, ao adensar a compreensão do poético enquanto função histórica, uma das tarefas mais relevantes da crítica literária até hoje.

⁹⁴ Villaça é crítico literário, poeta e professor de Literatura Brasileira na USP; Prado é professor de Literatura da Unicamp; Galvão foi professora da USP e Pontes é professora livre-docente do Departamento de Antropologia da Unicamp.

“Isso para não mencionar o critério de só reconhecer um estilo ou uma tendência depois de conhecer o conjunto inteiro das obras e do período estudado, de só falar em corrente ou movimento literário quando (...), de só admitir a pertinência de seus próprios juízos depois de [...]”, enumera. A passagem nos mostra que estamos diante de um autor que viu seus procedimentos críticos serem consagrados pelo campo.

O terceiro texto aborda o crítico sob a perspectiva da educação, sendo dividido pelas retrancas “O aluno” e “O professor”. “Em sala de aula, professor costumava ser rigoroso, não gostava de conversa fiada nem de ser interrompido”, destaca o olho da matéria “Ensino, a vocação mais profunda”.

Um dos destaques deste artigo é a descrição feita por Walnice Galvão do período - marcado pela fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1934) e pelo momento fértil para a intelectualidade paulista – e sua influência na trajetória de Candido.

Para começar, Antonio Candido fez os estudos superiores em condições muito especiais: numa escola pública, sob os cuidados de professores franceses, participando de reduzidas classes – às vezes mais que meia dúzia de jovens – na recém-criada Faculdade. (...) ser discípulo desses mestres mostrou-se decisivo em seu destino. Não é só o seu caso, mas o do grupo da revista *Clima*, com o qual, todos nos 20 anos e colegas de Ciências Sociais e Filosofia, fundaria a revista célebre por ser a sementeira de carreiras extraordinárias [...]

Em outro trecho, descreve: “[...] o minúsculo tamanho das turmas era favorável a uma intensa convivência, que se estendia extramuros, pois frequentavam juntos bibliotecas, livrarias, teatros (...). À época, tudo isso era tão próximo que se ia a pé de um lugar para outro”. A foto que ilustra a matéria, inclusive, trata-se de um registro de um desses momentos de Antonio Cândido na Praça da República com os colegas de *Clima*: Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes e Lourival Gomes Machado, para citar alguns.

As questões do nascimento e trajetória da revista serão melhor exploradas no quarto e último texto, intitulado “*Clima*, visada ampla e renovada”. Merece destaque a passagem na qual Heloisa Pontes ilustra o conceito de *habitus* de Bourdieu à medida que pontua as iguais condições partilhadas pelos integrantes da revista.

Conforme proposto pelo sociólogo francês, Pontes elucida o modo como as práticas culturais e intelectuais estão relacionadas ao nível de instrução e à origem social.

O convívio intenso, quase diário, entre 1939 e 1944, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, reforçou as afinidades que os uniram. Estas, por sua vez, se nutriam das origens sociais semelhantes, do legado cultural que receberam de suas famílias, das escolas que frequentaram.

O *Suplemento Literário*, herdeiro de *Clima* e inspirador do *Sabático*, também ganha destaque no artigo, no qual é considerado um dos empreendimentos mais importantes do jornalismo brasileiro. “[...] o *Suplemento* foi um dos eixos por onde gravitou o sistema cultural paulista. Não por acaso, seu período de maior vitalidade (1956-1966) corresponde ao momento de maior envolvimento dos integrantes de *Clima*”, finaliza Pontes.

A última edição analisada nesta chave interpretativa é a 44ª, de 15 de janeiro de 2011, na qual a literatura clássica americana ganha novamente destaque por meio da figura de Henry Louis Mencken. A nova edição, nos Estados Unidos, dos seis volumes da série de artigos e ensaios *Prejudices* é o mote da entrevista realizada com Marion Elizabeth Rodgers, responsável pela publicação.

Lúcia Guimarães, em texto que antecede as questões, escreve: “Com o perdão de um sábio do Rio de Janeiro, nem toda unanimidade é burra. É difícil encontrar alguém decepcionado com a canonização de Henry Louis Mencken (1880-1956) pela Library of America”. O trecho merece ser destacado por ir ao encontro de uma das concepções que esta pesquisa tem de tradição: aquilo que é incontestável.

Partindo para as perguntas, chama atenção a justificativa de Rodgers para a escolha de *Prejudices* pela Library of America. “Desde 1933, os seis volumes nunca foram lançados de uma só vez. O leitor contemporâneo ouve falar de Mencken, mas pode não compreender porque ele é tão citado”.

A resposta pode ser assumida também como justificativa da escolha do *Sabático* da entrevista como destaque da capa. À medida que o lançamento da edição se dá somente nos EUA, pressupõe-se que o intuito da reportagem seja também contribuir com a compreensão da obra de Mencken pelo leitor brasileiro.

Nota-se ainda a tentativa por parte do suplemento em atualizar os pensamentos do autor ao questionar “Quais são, a seu ver, os ensaios desta coleção que falam mais ao nosso tempo?”. A pergunta é seguida da resposta: “Eu acho que parte do que ele escreveu resiste à passagem do tempo. Seus conselhos em *The Fringes of Love Letters*, especialmente quando trata de estilo e crítica, deveriam ser lidos por todos os autores aspirantes”.

A frase em destaque é usada ainda para legendar a foto de Rodgers publicada em tamanho 3x4. Ou seja, novamente percebe-se a permanência como valor-notícia de seleção do *Sabático*.

Contra as 11 edições analisadas nesta chave interpretativa, seguem cinco exemplares do *Sabático* compreendidos pela categoria *Inovação*.

5.2 Inovação: espaço para o contemporâneo

Primeira edição a ser analisada na categoria *Inovação*, a capa sob a manchete “Vidas, modos de usar”, de 20 de março de 2010, gira em torno da discussão do advento de uma diferente forma de produção de biografias. O debate é movido pela quantidade significativa de lançamentos de livros biográficos, fato que, por sua vez, incitou a produção de novos estudos sobre o gênero.

Lê-se na linha-fina: “Avalanche de biografias no mercado provoca lançamento de ensaios sobre o gênero e marca o advento de uma nova forma literária – em que as personalidades do biógrafo e do biografado se fundem para formar um ser indivisível”. É, sobretudo, com intuito de comprovar essas constatações que se desenrola a reportagem “A vida dos outros por um olhar cúmplice”, assinada por Antonio Gonçalves Filho⁹⁵.

Para atestar a importância do gênero, o texto registra o lançamento de “biografias de escritores célebres”: Rimbaud, Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Gabriel García Marquez.⁹⁶ “A lista de lançamentos poderia continuar nos parágrafos seguintes, mas bastam esses exemplos para provar que o gênero é o filão literário mais cobiçado pelas editoras”, escreve Filho.

É sob a perspectiva da movimentação do mercado editorial que o jornalista vai apresentar, primeiramente, a anunciada nova forma biográfica, “que bem poderia se chamar “bioavatar”, considerando as semelhanças de vida e empatia que movem um autor a assumir e a falar em nome do biografado”, define Filho. Lê-se no segundo parágrafo:

Claude Arnaud, profissional que escreveu sobre a vida de vários autores (de Proust a Camus, passando por Faulkner), costuma dizer que esse crescente interesse do mundo editorial fez com que ficasse clara a distinção entre o historiador e o biógrafo: o último seria capaz de “invadir a personalidade alheia”. Tanto que uma nova forma biográfica está ganhando força junto aos escritores [...].

O que o texto frisa, na sequência, é o caráter híbrido que tem dado contorno ao gênero à medida que seus autores têm oscilado entre o histórico e o ficcional. Isto porque, haveria “dificuldades de restituir a complexidade da vida real de um autor numa simples biografia”. “Assouline assume, como observou no passado André Maurois, que o biógrafo está sempre a

⁹⁵ A capa é ainda composta pelos textos “Um Rimbaud acima do bem e do mal” e “Kafka ganha rosto novo de um aliado”, dedicados, especificamente, à abordagem das biografias lançadas sobre os autores.

⁹⁶ As biografias são assinadas por Edmund White, Louis Begley, Edwin Williamson e Gerald Martin, respectivamente. Vale notar que são as fotos dos mencionados biografados que estampam a capa.

meio caminho entre o desejo da verdade e o de se recriar por meio da vida dos outros”⁹⁷, escreve Filho.

O que se faz necessário perceber aqui é que o possível debate da relação entre as transformações das biografias e o mercado – sugerida no início do texto – é logo abandonado. Ou seja, a reportagem não problematiza, embora insinue, o modo como demandas mercadológicas têm interferido no processo de produção deste gênero literário.

Opta-se por abordar a hibridização da biografia sob a perspectiva da empatia, expressa no título da matéria e nas falas ao jornalista: “O desejo de viver outras vidas por procuração, de se inventar um outro passado por meio do passado alheio, prova que não existe uma empatia desinteressada”, afirma, por exemplo, Assouline.

Em resumo, a grande questão levantada pela reportagem é a escolha do biografado a partir de uma relação de identificação. “Prevalece neles o que Dosse chama de “imperativo da empatia”, como se os intérpretes da vida alheia devessem algo de sua formação à leitura dos autores a que se dedicaram”⁹⁸, finaliza Filho.

A segunda capa do *Sabático* analisada nesta chave levanta questões a cerca da imprensa, sobretudo sobre seu futuro na era digital. A abordagem do tema pela sexta edição do suplemento, em 17 de abril de 2010, dá-se por meio de uma entrevista com Juan Luis Cebrián, fundador do *El País*.

“Em entrevista ao *Estado*, o jornalista e escritor espanhol Juan Luis Cebrián, que veio ao Brasil para o lançamento de *O Pianista no Bordel*, livro de ensaios, fala de democracia, liberdade de imprensa e, claro, de jornalismo na era digital”, lê-se na linha-fina da matéria, intitulada por uma das falas do entrevistado: “A internet não significa ameaça e sim oportunidade”.

⁹⁷ Pierre Assouline é autor de *Rosebud*, um ensaio original sobre o tema e que está entre os lançamentos citados no texto. O marroquino francês já assinou, conforme pontua o texto, as biografias de Georges Simenon e Henri Cartier-Bresson e foi um dos entrevistados pelo *Sabático* para a reportagem, ao lado de Edmund White e Louis Begley.

⁹⁸ François Dosse é autor de *O Desafio Biográfico*, livro considerado pela reportagem como essencial para se entender o gênero. A frase faz referência às biografias de Rimbaud e Kafka por White e Begley, respectivamente.

Figura 9: Capa da edição nº06



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

A entrevista, localizada na quarta e metade da quinta página do caderno, é composta por um texto de abertura relativamente longo e 11 questões transcritas em formato pingue-pongue, relativas aos assuntos abordados pelos ensaios do livro. A autoria é de Laura Greenhalgh, editora executiva responsável pelos cadernos da área cultural de *OESP*.

É em torno do embate entre jornalismo e internet que se desenrola a matéria. Por sua vez, esse mesmo confronto será personificado pelas figuras do entrevistador e entrevistado, à medida que, como veremos, Greenhalgh assumirá uma posição de defesa da imprensa tradicional frente aos diagnósticos nem sempre otimistas de Cebrián.

Nesse sentido, alguns trechos nos quais a editora resume a perspectiva do espanhol sobre a temática merecem destaque.

“Isso aqui? Diga adiós...”, brada, esgrimindo no ar um exemplar do jornal que se transformou no símbolo da transição democrática espanhola e na pá de cal do franquismo. “Teremos que dizer adiós para este *El País*. Mesmo golpeando a entrevistadora na alma, Cebrián avança com seu arsenal de argumentos para explicar por que teremos de aceitar que jornais impressos, tal como os conhecemos hoje, são típicos produtos da Revolução Industrial e, queiramos ou não, já fomos transferidos para um outro tempo pela Revolução Digital. (...) “Não estou afirmando que o *El País* vai morrer. Ele está na rede, com uma clientela global em torno de 17 milhões de internautas, e no papel tenderá a ser mais seletivo e analítico”, tranquiliza a torcida.

As interjeições “mesmo golpeando a entrevistadora na alma” e “tranquiliza a torcida” deixam claro que a visão do jornalista não corresponde às expectativas de Greenhalgh quanto ao futuro do jornalismo impresso. Na sequência, as questões da editora, de certa forma, também reforçam sua crença – ou discurso, difícil saber – num futuro promissor para a mídia tradicional. São elas:

- a) Há diferença entre estar mais informado e estar bem informado?
- b) Estudiosos se perguntam se o jornalismo online vai preservar os valores do jornalismo na era moderna, num tempo em que reputações estão sujeitas a virar pó instantaneamente, num blog qualquer.
- c) Seria possível uma investigação jornalística na internet como a de Watergate?⁹⁹
- d) Em seu livro, você ressalta que jornais tradicionais foram marcas que resistiram ao passar do tempo, preservando anseios e valores até civilizatórios.
- e) Idiomas socializam, portam legados históricos, firmam identidades culturais. Como eles sobreviverão no mundo online, onde já reina uma língua web, esquisita, mas compreensível em escala global?

Ou seja, em cinco das suas 11 colocações para Cébrian, Greenhalgh procura ressaltar a superioridade, importância e o que seriam as vantagens do jornalismo “clássico” frente ao contexto digital – mesmo que as respostas, na maioria das vezes, caminhem em sentido contrário.

Merece atenção a diferenciação que a editora sugere, na primeira pergunta transcrita, entre estar “mais” e “bem” informado. Vale lembrar a campanha “Qual o valor do conhecimento?” citada no capítulo anterior e na qual o *O Estado de S. Paulo* assume essa distinção como verdadeira, numa tentativa de estimular o leitor a trocar informação (disponível na internet) por conhecimento (disponível no jornal).

Não passa despercebido ainda o caráter passional que a editora vincula à atividade jornalística. Vejamos. À sétima pergunta de Greenhalgh¹⁰⁰, Cebrián responde: “Ao contrário, teremos de investir em capital humano na rede se quisermos fazer diferença: ter bons jornalistas, gente com preparo para enfrentar operações globais”. O trecho é traduzido pela jornalista ao final do texto de abertura da seguinte forma:

Cebrián parece preparado para tudo (...). Mas não abre mão do capital humano. Acredita que enquanto houver jornalistas, produtores, escritores, roteiristas, enfim, enquanto houver criadores com paixão suficiente para traduzir nossos desejos e estados de espírito, então estaremos salvos.

⁹⁹ A pergunta da jornalista faz referência ao escândalo político que levou à renúncia do presidente dos Estados Unidos Richard Nixon em 1974. O trabalho da imprensa foi tido como essencial para o escancarar e desenrolar do caso, que completou 40 anos no dia 16 de junho.

¹⁰⁰ “Se a informação pode ser captada e distribuída por qualquer pessoa, o jornalista torna-se um tipo descartável. É isso?”

Em suma, a entrevista com Juan Cebrián imprime ao *Sabático* uma postura plural, à medida que se dispõe a ceder espaço a uma voz que difere da sua. O suplemento não abre mão, contudo, de se posicionar. Embora nem sempre de maneira explícita, Greenhalgh apresenta a leitura que o *O Estado de S. Paulo* faz do futuro de seu universo, no qual o jornalismo, enquanto atividade, e o jornalista, enquanto mediador, são tidos como imprescindíveis.

Figura 10: Ilustração da capa edição nº23



Digitalização feita pelo autor

À semelhança da sexta edição do *Sabático*, analisada anteriormente, a 23ª capa do suplemento, de 14 de agosto de 2010, retoma a questão dos impasses da mídia impressa na era da web, agora por meio de uma obra de ficção. O mote da matéria é o lançamento de *The Imperfectionists*, do britânico Tom Rachman. O livro, que segundo a matéria seria lançado no Brasil entre março e abril do ano seguinte, trata-se do primeiro romance a abordar o tema.

“Elogiado pela crítica, o inglês Tom Rachman faz do seu romance de estreia, *The Imperfectionists*, uma apurada radiografia do universo dos jornais impressos e dos jornalistas, na veloz era da web”, destaca a linha-fina da matéria “A escrita com e sem pressa” – em referência à prática jornalística em contrapartida à atividade literária –, assinada por Lúcia Guimarães e localizada na terceira página do caderno.

O primeiro ponto que merece atenção são certas marcas conferidas à matéria, traduzidas numa tentativa de garantir a legitimidade da presença do autor na capa do suplemento. Tendo em vista que Rachman trata-se de um nome não consagrado, percebe-se que há uma necessidade por parte do *Sabático* em sustentar sua escolha por meio de outras instâncias de consagração (como críticos renomados) que validem o espaço cedido ao escritor pelo caderno.

Tais indicativos são localizados logo na linha-fina, iniciada pela síntese “elogiado pela crítica”. Outros se encontram concentrados, sobretudo, nos dois primeiros parágrafos:

O que pode acontecer quando: a) Antes de completar 35 anos, um escritor estreia com um romance considerado tão bom por um influente crítico nova-iorquino (...); b) Mal o romance é lançado, um produtor chamado Brad Pitt compra os direitos para levar a história ao cinema? (...) A crítica Janet Maslin, do New York Times, disse que a transição de Tom Rachman do jornalismo para ficção “é nada menos que espetacular”.

O destaque da legenda também traz essas espécies de “marcas legitimadoras”: “No topo. O autor que teve os direitos de adaptação para o cinema de sua obra adquiridos por Brad Pitt e foi comparado a Evelyn Waugh”.

Vale notar que a foto do autor ilustra somente a matéria. À capa, coube uma ilustração genérica, relativa ao livro sobre os bastidores da compra do *Wall Street Journal*, resenhado em pequeno texto disposto na sequência da matéria principal. No mesmo sentido, a manchete “Impressões sobre a imprensa” direciona o leitor à temática da publicação e não ao autor.¹⁰¹

De volta à matéria, a reportagem tem sequência com o enredo do romance, sintetizado pela jornalista: “Fundado na década de 1950 por um empresário cuja motivação não é explicada até o final, o jornal sofre primeiro pela concorrência com outras mídias e, afinal, sucumbe ao mau gerenciamento da corporação proprietária e à decisão suicida de ignorar a internet”.

A abordagem sobre o romance tem continuidade com a apresentação das personagens, seguida da trajetória – mais especialmente a jornalística – do escritor, cuja “última encarnação precoce no jornalismo se deu como editor do *Internacional Herald Tribune*, de propriedade do *New York Times*, em Paris, posto que abandonou em 2008”.

Embora de certa forma presentes na descrição da obra, os atuais dilemas do jornalismo tradicional são, contudo, discutidos diretamente nos parágrafos finais do texto. Em um deles, Rachman lamenta o desaparecimento de jornais nas pequenas e médias cidades americanas. “O que morre é toda uma perspectiva de conhecimento do mundo que enriquecia nossa cultura”, afirma.

O ponto de vista pessoal da jornalista Guimarães sobre o tema também se encontra no texto, explicitado no trecho que se segue à fala do britânico:

Na semana que passou, Nova York gerou uma manchete que, há dez anos, não daria mais do que uma nota de rodapé. O tabloide nova-iorquino *Newsday* anunciou a contratação de 34 repórteres. Extra! Extra! Até o *Guardian* londrino noticiou a

¹⁰¹ Ao contrário do que acontece na edição anterior, na qual a capa traz a manchete “Todas as teclas de Juan Cebrián” e é estampada pela foto do autor. Ainda que o espanhol não se trate de um escritor consagrado pelo mercado editorial brasileiro – embora autor de dois premiados romances, *La Rusa* e *La Isla del Viento* – Cebrián é uma figura legitimada por sua atuação no jornalismo.

oferta de emprego. Foi como se o Museu de História Natural tivesse anunciado o sucesso em reproduzir em cativeiro uma espécie ameaçada. O *Newsday* quer aumentar a cobertura local em Long Island. Online.

As ponderações sobre as mudanças da atividade jornalística têm sequência no parágrafo final do texto e no qual ainda ganha contorno a diferenciação entre literatura e jornalismo sugerida pelo já citado título “A escrita com e sem pressa”. Escreve Guimarães:

Pergunto a Rachman se ele acha que o presente jornalismo oferece personagens tão coloridos para a ficção. Ele acha que a exigência da velocidade eletrônica leva menos jornalistas ao campo e ao contato direto com a cena da reportagem. O poeta e educador inglês Mathew Arnold dizia que jornalismo é literatura com pressa. Rachamn abriu mão da velocidade para compor uma trama fascinante de uma atividade em transição.

Já a 45ª capa do *Sabático*, de 22 de janeiro de 2011, traz a manchete “A nova cor da ficção” em referência ao escritor Valter Hugo Mãe. O lançamento de dois livros do angolano no Brasil – em especial *O Remorso de Baltazar Serapião* –, juntamente à sua participação na nona Flip¹⁰² é o mote da página dedicada ao autor.

Trata-se da única edição cuja matéria principal, intitulada “A urgência como motor da escrita”, tem como propósito apresentar o trabalho de um autor pretendente. Para tanto, Raquel Cozer assina uma entrevista com Hugo Mãe, seguida de uma resenha do jornalista Antonio Gonçalves Filho sobre a obra supracitada.

Duas constatações podem ser feitas já a partir da chamada de capa e linha-fina da matéria, nas quais se leem, respectivamente:

O lançamento de *O Remorso de Baltazar Serapião* marca a chegada ao País da desconcertante narrativa do angolano Valter Hugo Mãe, talento reconhecido por Saramago e presença aguardada na próxima Flip, no mês de agosto.

Aguardado na Flip de 2011, o angolano Valter Hugo Mãe fala sobre o premiado romance *O Remorso de Baltazar Serapião*, lançado no Brasil e comparado a um “tsunami” literário.

Ou seja, trata-se de um nome desconhecido pelo mercado editorial brasileiro e seus leitores. Diante do fato, por sua vez, o *Sabático* apresenta a mesma postura adotada em relação ao escritor Tom Rachman: recorre a agentes (autor consagrado Saramago) e instâncias (premição e mercado/Flip) que o legitimem.

¹⁰² A nona edição do evento foi realizada entre os dias 06 e 10 de julho.

As “marcas” repetem-se no texto que antecede a entrevista em formato pingue-pongue, iniciado da seguinte maneira:

E os sismógrafos não registraram nada?, quis saber José Saramago (1922-2010) quando, em outubro de 2007, descobriu que *O Remorso de Baltazar Serapião*, romance então agraciado com o prêmio que leva seu nome, estava à venda desde março do ano anterior.

Ainda no texto de abertura, reforça-se o fato do autor não se tratar de uma figura conhecida no Brasil, embora consagrado no campo literário português. “Hoje devidamente reconhecido em Portugal, Valter Hugo Mãe já esteve cinco vezes no Brasil sem que os sismógrafos literários dessem sinal de abalo”.

Raquel Cozer, no entanto, acredita que o lançamento de dois títulos do autor no País, aliado à vinda de Hugo Mãe à Flip (ou seja, à tamanha exposição e divulgação do escritor a ser engendrada pelo evento) mudará esse cenário. “O próximo desembarque será diferente. Confirmado para a 9.^a Flip, o autor chegará ao público com seus dois mais elogiados romances lançados por aqui”, escreve a jornalista.

Em relação à entrevista, as perguntas abordam principalmente o enredo do livro, o processo criativo e a forma de narrativa do escritor. Uma delas trata ainda, mesmo que de forma indireta, a questão do intercâmbio entre as literaturas portuguesa e brasileira.

“Como editor da Quase Edições, você ajudou a levar ao público português autores brasileiros como Caetano Veloso e Ferreira Gullar. Quais chamam a sua atenção hoje?”, questiona Cozer revelando uma preocupação constante da jornalista – por consequência do *Sabático* – em relação à exportação dos produtores brasileiros.¹⁰³

Já no artigo “Cultura arcaica pelo olhar moderno”, com linha-fina “Autor examina a barbárie não com a nostalgia do sagrado, mas com a força crítica de um autêntico escritor de seu tempo”, Antonio Gonçalves Filho amplia a abordagem sobre o livro *O Remorso de Baltazar Serapião*. Vale destacar o trecho no qual o jornalista relaciona a obra a uma produção brasileira, na tentativa de melhor explicar seu contexto e relevância.

O que Raduan Nassar fez pela literatura brasileira com *Lavoura Arcaica*, o poeta Hugo Mãe faz pela literatura de Portugal com este livro. Há, inclusive, a semelhança de serem ambas as histórias narradas por filhos de famílias bíblicas às avessas.

¹⁰³ Raquel Cozer assina outras duas matérias de capa analisadas por essa pesquisa nas quais trata diretamente a temática. Os textos localizam-se nas edições 9 e 26, sob as manchetes “Como exportar (melhor) a literatura brasileira” e “Ventos portugueses”, respectivamente – ambas analisadas na chave interpretativa *Conceitual/Estrutural*.

Nassar usou para isso as relações familiares interditas do Velho Testamento. Hugo Mãe, a sacralidade em estado puro dos bárbaros (...). O mundo camponês de Portugal, afinal, não se diferencia muito das sociedades agrárias de suas colônias.

Ou seja, percebe-se aqui uma preocupação em aproximar o leitor brasileiro do autor que está sendo apresentado.

Figura 11: Capa da edição nº48



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

A última manchete representante desta chave de análise é “A nova onda das editoras” da 48.^a edição do *Sabático*, publicada em 12 de fevereiro de 2011. A capa, ilustrada pela página de *Fernando de Noronha* (Bei), um dos primeiros livros nacionais a serem vendidos pela Apple, aborda o modo como o mercado dos *tablets* (computadores portáteis) tem impactado o processo de produção literária.

As transformações são pontuadas pelas chamadas de capa e linha-fina da matéria “Metamorfose editorial para o livro 2.0”, respectivamente:

Com o mercado de tablets em expansão, as editoras brasileiras já tratam o livro como veículo multimídia, incorporando às suas equipes cinegrafistas, produtores e autores de trilhas sonoras. E assim a produção de títulos para iPads e similares dá início a um novο capítulo na história editorial do País.

Infantis, arte e quadrinhos são as primeiras áreas em que as editoras nacionais investem de olho na expansão do público devotado aos tablets, o que já está mudando o perfil de produção das obras.

O gancho da reportagem de Raquel Cozer é a contratação de um cinegrafista pela editora Bei. Escreve a jornalista no *lead*:

Desde janeiro, editores e designers da paulistana Bei convivem com um corpo estranho para o ambiente de trabalho ao qual estavam habituados. A mais recente contratação da casa, especializada em títulos de arte, culinária e turismo, foi a de um

cinematógrafo, Marco Aslam. A existência na editora de um funcionário fixo responsável pela produção de vídeos, algo inimaginável anos atrás, reflete uma evolução no mercado que, com a chegada dos tablets como o iPad e o Galaxy, começa a ganhar força no Brasil.

No decorrer do texto, a jornalista - pauta da iniciativa de outras editoras como Saraiva, Globo e Ediouro - mapeia a situação brasileira neste filão de mercado ao falar sobre os investimentos, desafios e, em especial, sobre o processo de produção dos livros no formato 2.0. “[...] produção envolve o trabalho de 12 pessoas, incluindo produtor, diretor e roteirista [...]”, pontua ao comentar a versão para iPad de *1822*, de Laurentino Gomes pela Ediouro.

Seguem agora as quatro edições selecionadas pela análise na categoria *Intersecção*.

5.3 Intersecção: possível diálogo entre tradição e inovação

A primeira das quatro edições analisadas na categoria *Intersecção* traz como destaque o consagrado artista plástico Iberê Camargo. Embora motivados pelo lançamento de livros que revisitam a obra e vida do consagrado pintor gaúcho, os três textos relativos à manchete “Arte e angústia” procuram situar, de diferentes formas, a relação do criador do “realismo grotesco” entre o tradicional e o contemporâneo.

No principal deles, “Pinceladas metafísicas, em busca do ser e da memória”, ganha evidência a relação do artista gaúcho com o passado. Em foto do pintor em seu ateliê, a legenda procura sintetizar o seu trabalho: “modernidade com a releitura da tradição”, lê-se.

A mesma ideia é reforçada pelo trecho no qual Antonio Gonçalves Filho perpassa a trajetória do pintor: “Iberê estudou com os grandes mestres europeus e brasileiros, aprendendo a pintar com os clássicos (...). Iberê sempre disse que um verdadeiro artista não rompe com o passado. Antes, busca nele aquilo que falta ao presente em termos de técnica e linguagem”, escreve.

A relação entre modernidade e tradição ganha ainda destaque por meio da fala de uma das entrevistadas pela reportagem. Para Vera Beatriz Siqueira, autora de *Iberê Camargo: Origem e Destino* – um dos livros cujo lançamento é o mote da capa – a questão trata-se de um dos principais problemas formais enfrentados pelo artista gaúcho: “o de erguer uma linguagem moderna a partir da experiência renovada do passado”.

Isso explica, para Bourdieu (2008b, p.92), o retorno a estilos passados que muito caracterizam a produção artística contemporânea. As referências a outros artistas não-proclamadas ficam esclarecidas à medida que “um ato estético é irredutível a qualquer outro

ato situado na fila da série”. Segundo o sociólogo, “nunca a própria estrutura do campo esteve praticamente tão presente em cada ato de produção”, completa.

“No campo artístico ou literário no estágio atual de sua história, todos os atos, todos os gestos, todas as manifestações são, como bem diz um pintor, ‘uma espécie de olhadela no interior de um meio’”, lembra Bourdieu (1996, p.185).

Na página seguinte, os dois demais textos publicados sobre Iberê Camargo seguem a mesma linha ao, no primeiro, o artista ser relacionado aos seus mestres (Alberto Guignard e Pablo Picasso) e, no seguinte, aos seus discípulos (o paulistano Paulo Pasta). Pontuam os títulos, respectivamente: “Um herdeiro de Guignard e Picasso” e “Ex-aluno vive sua obsessão artística”.

Faz-se interessante destacar o trecho no qual é abordado o momento em que o artista deixa de ser seguidor e passa a ser seguido, numa clara ilustração do movimento do campo artístico: “Os carretéis, que surgem em 1958, ainda morandianos, constituem o marco zero de sua transformação de discípulo em mestre”.¹⁰⁴ Ou seja, o texto pontua aqui o momento em que o modo de apreciação imposto por Iberê ao campo se faz legítimo.

A afirmação de Filho funciona ainda como uma “deixa” para a leitura do artigo seguinte, no qual ganha voz o ex-aluno. O texto amplia a abordagem sobre a personalidade e obra de Iberê Camargo, agora pelos olhos de um de seus seguidores. Destaca, por exemplo, o olho: “*Tudo Te é Falso e Inútil* é a série de telas que mais impressionam o discípulo, pelo sentido de vazio que representa”.

A relação entre os dois artistas dá-se, contudo, somente no trecho de abertura, no qual Filho escreve: “Entre os discípulos de Iberê Camargo – e ele teve muitos, de Carlos Vergara a Carlos Zilio -, um nome se destaca pela obsessiva entrega à pintura: o paulistano Paulo Pasta”.

Vale destacar que, em nenhum momento, uma informação sobre este último é mencionada. Ou seja, embora a edição sugira promover um encontro entre as diferentes gerações, o que se promove, na verdade, é a reafirmação da figura de Iberê.

Já em “Máquina de histórias”, 29.^a manchete do *Sabático*, em 25 de setembro de 2010, a proposta é focalizar a relação entre o new journalism e as produções atuais que fazem uso da principal marca do movimento: o encontro entre reportagem e ficção.

¹⁰⁴ Os carretéis, entre os brinquedos preferidos da infância de Iberê, tornaram-se um dos principais temas da obra do artista.

O mote da reportagem, assinada por Antonio Gonçalves Filho, é o lançamento de um livro de Marc Weingarten sobre o gênero. Vale notar que a página é ilustrada por uma foto de Truman Capote, um dos representantes do “novo jornalismo”, enquanto a foto do autor de *A Turma que Não Escrevia Direito* é colocada em detalhe.

A proposta da matéria é sintetizada na capa do suplemento pela chamada: “Jornalismo ou literatura? Quem sabe os dois? Ou nenhum deles? Para Marc Weingarten, autor de *A turma que não escrevia direito*, o new journalism bebe na fonte de Dickens e Balzac. E o romance de não ficção, que tornou célebres Truman Capote e Tom Wolfe, hoje já influencia os blogs”.

Também é essa relação entre influência e influenciado que dá gancho ao texto, iniciado da seguinte maneira: “Como movimento literário ele já morreu há muito tempo, mas não sua influência sobre os aspirantes à carreira jornalística, especialmente blogueiros, garante, ao telefone, de Los Angeles, o jornalista norte-americano Marc Weingarten (...)”.

O escritor dá ainda um passo atrás ao estabelecer as ligações entre o “novo jornalismo” e o que seriam seus antecessores. “Charles Dickens, Balzac e Henry Fielding, por exemplo, também saíram às ruas e foram aos becos sujos atrás de histórias”, destaca o olho.

O texto centra-se, contudo, na descrição dos autores e obras representantes do “novo jornalismo” – como Tom Wolfe, Hunter S. Thompson e Norman Mailer, para citar alguns – e dos considerados como os “pioneiros”. Já o debate sobre a forma como esse tipo de escrita está presente nas produções contemporâneas não se realiza, ao contrário do sugerido pela chamada.

Em razão disso, merece destaque o modo como os escritores citados e o próprio new journalism enquanto movimento são retratados, tanto pelo autor quanto pelo jornalista. “Weingarten fala com nostalgia dessa época, um tempo em que a palavra escrita parecia ter o poder de mudar o mundo – ou, pelo menos, de retocar seu precário cenário”, escreve Filho no terceiro parágrafo.

O sentimento de que a produção contemporânea é incapaz de superar os clássicos ganha novamente destaque no parágrafo final, marcado por uma recusa em endossar novos autores.

‘Ainda temos grandes repórteres como Ted Conover, capaz de ficar preso para escrever *Newjack*, ou Jon Krakauer, que acompanhou uma expedição ao Everest para produzir *No Ar Rarefeito*, mas o estilo literário de Capote, Mailer e Thompson, nunca mais’. Eram, diz ele, autores que misturavam sem pudor vida privada e pública, escarnecendo da ordem e mostrando o ridículo da sociedade. ‘Mas, acima de tudo, tinham independência ideológica, o que faz toda diferença’.

A autonomia é vista aqui como quesito indispensável para a produção de grandes obras, levantando a questão – embora sem desenvolvê-la - a cerca dos muitos condicionamentos aos quais estariam submetidos os novos produtores.

Por outro lado, é possível fazer uma reflexão sobre as estratégias de luta empregadas pelos agentes no interior do campo artístico. Podemos dizer que o new journalism, no momento do seu surgimento, situava-se à margem do campo e, em função disso, a presença de um caráter subversivo. Hoje, enquanto movimento consagrado nas esferas literária e jornalística, o agenciamento de rupturas já não faria mais sentido.

Por fim, merece atenção, em relação à construção do texto, a quantidade de autores e obras referenciados, todos de alguma forma contextualizados, não pressupondo o conhecimento de todos eles por parte do leitor.

Figura 12: Capa da edição nº33



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

Partindo para a manchete “Faces da (web) poesia”, da 33.^a edição do *Sabático* em 23 de outubro de 2010, a relação entre tradicional e novo, dominante e pretendente é sugerida, primeiramente, no confronto entre dois fatos: a realização, no Brasil, de eventos sobre o uso da internet por novos poetas e o lançamento, nos Estados Unidos, de uma coletânea com poemas de autores clássicos. Lê-se no texto de chamada:

O uso da internet pelos novos poetas como meio de divulgação e experimento estético é tema de eventos marcados para novembro em São Paulo e no Rio – e também de livro que aborda o gênero. Enquanto isso, nos EUA, o crítico Harold Bloom lança coletânea com os últimos poemas de cem autores célebres.

Ainda na capa, o encontro entre o clássico e o contemporâneo é também o destaque da legenda da foto: “Tradição e vanguarda. Retrato com animação do escritor francês Alfred de Vigny (1771-1839), traduzido na rede pelo paulistano André Vallias”.

Segundo a reportagem principal, assinada por Raquel Cozer e intitulada “Diálogo poético entre o clássico e o moderno na web”, esse intercâmbio acontece principalmente quando – mais do que para fim de divulgação – a tecnologia é usada como plataforma de experimentação estética.¹⁰⁵

Por meio da fala do poeta e antropólogo Antônio Risério, autor do estudo *Ensaio Sobre o Texto Poético em Tempo Digital*, o texto expõe, inclusive, uma crítica àqueles que apenas transpõem a produção em papel para um novo suporte, relativizando o caráter revolucionário da web.

“A maioria se sente diante do computador como se estivesse diante do papel e da velha máquina de escrever. Não se entrega ao novo meio. Os que fazem isso, como Arnaldo Antunes e André Vallias, vêm de antes da existência de blogs e revistas eletrônicas”, afirma à jornalista. Ou seja, a experimentação da linguagem está mais associada à existência de produtores diferenciados do que às novas plataformas.

A internet ganha papel de destaque, contudo, como ferramenta frente à hierarquização do campo literário. Ou seja, muitos dos poetas utilizam-se da internet somente como ambiente de difusão, diante da dificuldade de publicação pelas editoras.

A questão é ilustrada pelo depoimento de Virna Teixeira, curadora do Simpoesia (evento mote da reportagem) e autora do blog Papel de Rascunho. Embora hoje seja mais fácil publicar, editoras tradicionais ainda resistem a lançar poesia. Quem faz isso são as editoras pequenas, que têm distribuição limitada”, afirma.¹⁰⁶

O gancho do texto da jornalista é, entretanto, a dificuldade em se mapear a produção “ciberpoética”, um dos motivos, segundo a reportagem, da poesia feita nas últimas décadas ser pouco estudada. “A questão seria inimaginável para gerações anteriores da poesia, mas

¹⁰⁵ Essa é a segunda capa analisada a tratar as transformações na produção artística pela tecnologia. O tema também está presente na 48.^a edição, na qual é abordado o modo como os *tablets* e, consequentemente, o mercado, têm interferido no processo de criação literária.

¹⁰⁶ A afirmação da poeta leva-nos novamente a argumentação de Bourdieu, desta vez sobre as diferenças entre os empreendimentos comerciais e culturais, ou ainda entre os tradicionais e de vanguarda. Conforme apontado pelo texto, as editoras menores estariam mais dispostas a ousar, investindo em empreendimentos de longo prazo. Isto porque a poesia ocupa uma posição hierárquica inferior em relação a outros gêneros literários. Ou seja, a publicação de um romance, por exemplo, implica menor risco.

hoje merece a reflexão: como fazer para mapear e arquivar a produção poética por sites, blogs e, agora, redes sociais”, pontua no *lead*.

Há assim, por parte da reportagem, uma preocupação em, não apenas abordar o modo de produção poética atual, como também propor uma meditação a cerca dos entraves para sua divulgação e perenidade.

É preciso advertir, contudo, que o diálogo entre tradição e inovação proposto é desenvolvido pela matéria principal, não sendo transportado para o texto seguinte, no qual Harold Bloom fala ao *Estado* sobre a antologia *Till I End My Song – A Gathering of Last Poems* (*Até Eu Terminar Minha Canção – Uma Reunião de Últimos Poemas*).¹⁰⁷ Ou seja, o contraponto dá-se somente no interior de uma das matérias e não entre elas.

Figura 13: Diálogo poético entre o clássico e o moderno na web



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

É interessante destacar ainda a diagramação da reportagem, na qual é incluída a produção de três dos poetas citados: Marcelo Sahea, Adriana Zapparoli e André Vallias, cuja *A Poesia dos Números* também ilustra a capa. Esta se configura numa das poucas edições nas quais o *Sabático* abre espaço para a divulgação da produção artística contemporânea em si mesma.

¹⁰⁷ O título do livro cita o verso repetido em *Prothalamion*, de Edmund Spenser, poeta elisabetano que abre a coletânea.

Já na capa da 54ª edição, de 26 de março de 2011, o legado da autora Virginia Woolf é revisado sob a manchete “Uma senhora literatura”. A intenção principal é mensurar a influência da obra da inglesa sobre a literatura contemporânea, após 70 anos de sua morte.¹⁰⁸

Para tanto, o suplemento apresenta dois textos: o primeiro é assinado por Michael Cunningham, autor de um livro inspirado em uma das obras de Virginia Woolf¹⁰⁹; o segundo trata-se de uma entrevista com o escritor e cujo foco também é a ficcionista inglesa. As duas páginas dedicadas à autora são sintetizadas pela chamada de capa, desta forma:

No dia 28 de março de 1941, a escritora inglesa Virginia Woolf pôs um ponto final em sua história: deixou-se afundar no Rio Ouse. Já era, então, um monumento. Passados 70 anos, segue sendo uma inescapável influência, como atesta o americano Michael Cunningham, autor de *As Horas*. Leia um ensaio dele sobre *Mrs. Dalloway*, inspiração de seu livro, e a entrevista a respeito de Virginia que concedeu ao Estado.

Intitulado “Em busca da jornada épica das vidas comuns”, o ensaio de Cunningham destrincha as características literárias de Woolf contidas em *Mrs. Dalloway*, faz um resumo bibliográfico da autora e do enredo da obra, relaciona os personagens à figura da escritora e a contextualiza no movimento modernista.

Ganha especial destaque no texto as transformações provocadas pela escritora no romance. Ou seja, valoriza-se o fato de que muito do que a autora introduziu na literatura, assim como James Joyce (compara Cunningham), tornou-se parte do gênero desde então.

Vale notar que se tem aqui a ilustração do movimento do campo artístico descrita por Bourdieu a cerca do momento em que um autor/obra torna-se clássico, ao inserir no campo um modo de produção que se legitima.

Com *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf se estabeleceu, com James Joyce, como uma proeminente modernista, integrando um grupo de escritores que, no início dos anos 1920, reinventou o romance mais ou menos como os impressionistas haviam reinventado a pintura algumas décadas antes.

No decorrer do texto, a descrição de Woolf e de sua obra vai culminar na imagem que Cunningham tem do que é ser escritor, do funcionamento de sua mente e sobre as maneiras que veem o mundo. Escreve ele: “Um escritor precisa perceber o mundo claramente e sem paixão e necessita, ao mesmo tempo, possuir um senso da irrealidade que jaz por baixo da superfície”.

¹⁰⁸ Não é demais justificar que, embora traga a revisão de um legado, a reportagem foi incluída nesta categoria e não em *Tradição* por propor como temática principal a questão da influência de Woolf.

¹⁰⁹ *Mrs. Dalloway*, de Woolf, foi o mote do romance *As Horas*, de Cunningham.

A questão da influência de Woolf suscitada pela chamada e subtítulo da matéria é abordada, contudo, somente em um trecho inicial: “Parte de seu fascínio reside no fato de que, quando o lemos, podemos realmente ver Woolf se ensinando como escrever um grande livro no ato de escrevê-lo”, afirma em relação a *Mrs. Dalloway*.

Essa relação entre a produção da autora e seu reflexo na contemporaneidade ganha contorno na entrevista, no entanto, novamente sem caráter central. Embora uma das falas de Cunningham a respeito intitule a conversa – “É difícil escapar da influência dela” – o tema é abordado na penúltima das sete questões publicadas, quando o entrevistador Rinaldo Gama questiona: “O senhor identifica autores de hoje com forte carga de influência de Virginia Woolf?”.

Em resposta, o romancista afirma:

Difícil é não imaginar escritores contemporâneos que não sejam influenciados por ela. (...). Todo autor que escreve sobre ‘pessoas comuns’, quer dizer, 99,9% das pessoas, foi influenciado por Woolf e Joyce. (...). Qualquer autor contemporâneo que capricha no som de uma frase, nas suas qualidades musicais, tem uma dívida com Woolf e Joyce.

Por fim, segue a análise das 10 edições selecionadas na categoria *Conceitual/Estrutural*.

5.4 Conceitual/Estrutural: transformação do objeto em lugar teórico

A primeira capa analisada nesta categoria é a da nona edição do *Sabático*, em 08 de maio de 2010, que, com a manchete “Como exportar (melhor) a literatura brasileira”, coloca em debate a eficiência da difusão de autores nacionais em outros países. O ponto levantado pela reportagem de Raquel Cozer, localizada na terceira página do suplemento e intitulada “Barreiras no horizonte literário”, é o de que falta iniciativa por parte do Ministério da Cultura (MinC) na promoção desse intercâmbio.

“Fomento que o MinC oferece para a tradução de literatura brasileira no exterior se restringe a poucas bolsas em dinheiro; para quem acompanha o mercado, é preciso incentivar viagens de escritores e capacitar os tradutores”, lê-se na linha-fina. O texto, por sua vez, tem início com a menção de obras de autores brasileiros que ganharam o mercado estrangeiro para, em seguida, a jornalista problematizar:

Por que, então, o que se via na década de 90 como crescimento discreto da exportação literária chega ao final desta sem ter evoluído quase nada? A resposta não é simples, embora num ponto autores, editores, tradutores e mesmo pessoas

ligadas ao MinC concordem: num momento em que o País vive projeção política e econômica mundial, o governo gasta pouco, pouco demais, para divulgar a literatura feita por aqui.

O tom crítico de Cozer prevalece na decorrer do texto que tem sequência com a explicação sobre o funcionamento de bolsas de fomento à tradução oferecidas pela Fundação Biblioteca Nacional. “‘É tão restritivo o horizonte de aplicação do programa que poucos tentam concorrer’, admite Marcelo Dantas, diretor de Relações Internacionais do MinC, hoje envolvido na incipiente tentativa de aprimorar o fomento”, avalia a jornalista.

O argumento da reportagem é reforçado pela opinião de Felipe Lindoso, coordenador de um mapeamento da literatura brasileira no exterior e que compara a política do Brasil à de Portugal. “Em Portugal, eles levam o autor a países nos quais foram traduzidos. Não basta traduzir, tem de enviar o escritor para dar entrevistas, aparecer na TV”.

A partir desse mesmo gancho, o texto ainda contrapõe a postura brasileira aos trabalhos feitos pelo Goethe-Institut, que a cada ano traz cerca de meia dúzia de autores alemães para o Brasil. “Considerado modelo na difusão cultural, Goethe traz alemães para divulgar suas obras vertidas ao português”, destaca o olho. Ou seja, tem-se aqui a questão da visibilidade enquanto estratégia imprescindível no contexto de difusão das produções artísticas.

Já na segunda metade da matéria, sob a retranca “exceções”, Cozer pontua a forma como alguns autores – como Patricia Melo – obtiveram sucesso na tradução de suas obras: por meio de iniciativas isoladas, por parte, por exemplo, de diplomatas que se interessam pela literatura nacional e, sobretudo, pela ação dos agentes literários.

“De fato, editoras e agentes são os maiores divulgadores de autores no exterior, o que coloca a venda de direitos autorais mais como negócio que como estratégia cultural”, problematiza novamente a jornalista. Por meio da fala de um tradutor e do próprio Dantas, Cozer pontua, por sua vez, a importância da exportação literária em termos políticos, turísticos e de enriquecimento cultural.

O texto é encerrado por trecho carregado de nova crítica ao governo: “Por enquanto, a prioridade é apenas aumentar o número de bolsas de tradução, das 20 para 100 anuais, e incluir editoras brasileiras na concorrência, de modo que possam oferecer títulos já traduzidos a estrangeiros. Definir prazos para isso é outro assunto”.

Por fim, embora essa não esteja entre as questões problematizadas pela reportagem, é necessário ressaltar como essas iniciativas dos governos funcionam como fatores de legitimação de determinados produtores.

Já a 15ª capa do *Sabático*, em 19 de junho de 2010, abre espaço para uma manifestação artística popular: os fotorretratos pintados pelos bonequeiros no Nordeste brasileiro. O mote da reportagem, que ocupa uma página e meia do suplemento, é o lançamento de um livro e mostra sobre o tema em uma galeria de Nova York.

Figura 14: Ilustração da capa da edição nº15



Fonte: Estadão Online – <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-revelacao-de-uma-outra-realidade,568968,0.htm>

Entre as principais questões levantadas pela matéria, intitulada “A revelação de uma outra realidade”, é o modo como a arte atua na transformação da percepção da vida social. “*Retratos pintados*, de Titua Riedl e Martin Parr, recupera a ameaçada arte dos bonequeiros do Nordeste do País, que transformam o negativo da vida de pessoas simples em imagens que as ajuda a suportar a própria história”, lê-se na linha-fina.

Tal argumentação tem sequência no texto de Antonio Gonçalves Filho que, após fazer pontuações a cerca do nascimento do livro e apresentar esse universo estético do sertanejo nordestino, escreve sobre as técnicas de retoque de imagem fotográfica:

Elas existem desde meados do século 19, mas o pintor-retocador, segundo Riedl, “tornou-se uma peça fundamental para dar verossimilhança ao retrato em preto e branco”, demasiadamente triste para os sertanejos que vivem num cenário agreste e tentam superar sua miséria com a euforia cromática garantida por essas pinturas de cores berrantes [...].

Nas palavras do jornalista, “os bonequeiros serviriam como agentes do sonho brasileiro, ao concretizar em imagem o delírio de ascensão social dos nordestinos, garantido por roupas caras e joias a que os modelos dos retratos pintados jamais teriam acesso”.

A matéria pontua ainda algumas das transformações no fazer desta arte, ocorridas, por exemplo, com o uso do photoshop. “Riedl apresentou a Martin Parr um bonequeiro, Júlio de Santos, que antes mantinha uma oficina com uma dúzia de pintores e hoje usa um computador para “retocar” a realidade nordestina”, exemplifica Filho.

Principalmente por meio da comparação com movimentos artísticos e produtores consagrados, o intuito do texto, sobretudo a partir de sua segunda metade, é imprimir, defender e garantir à atividade dos bonequeiros o *status* de arte. Tal colocação justifica-se, por exemplo, pelo trecho:

O sociólogo Titus Riedls não recua ao comparar a arte dos bonequeiros nordestinos à criação dos artistas pop que retrabalharam retratos de celebridades (...). O nome da brasileira Rosângela Rennó, que vai participar da próxima bienal, pode ser igualmente evocado não só por seguir a escola de recriação fotográfica como por ter sido pioneira na valorização do trabalho dos bonequeiros nordestinos, reconhecendo-os como pintura.

O fragmento ainda é seguido por outros exemplos que confrontam as produções nordestinas ao hiper-realismo e ao expressionismo e a nomes como do belga James Ensor e do alemão Otto Dix. Nestas comparações, ganha também destaque o trabalho do “grande mestre da pintura hiper-realista”, Gerhard Richter, cujos trabalhos partem de fotos.

Quatro parágrafos são dedicados ao artista, nos quais se abordam temas como o da “veracidade” da imagem fotográfica – por meio da equiparação entre pintura e fotografia – e das transformações na função da arte. Sobre Richter, escreve o jornalista: “Ele “aperfeiçoa” a realidade, fazendo com que a retórica da pintura, antes avessa ao idioma da fotografia, se confunda de tal modo com ele que o espectador seja incapaz de dizer onde começa uma tela e acaba uma foto”.

E continua: “A arte, para ele, perdeu a função mimética, fazendo justamente com que aumente a distância entre o modelo concreto e sua reprodução. Venceu o simulacro, como nos fotorretratos pintados dos bonequeiros nordestinos”.

Os dois últimos parágrafos da reportagem, por sua vez, voltam à condição artística dos fotorretratos. O primeiro retoma a questão sob a perspectiva do sociólogo Titus Riedl, um dos autores do livro. Já o trecho final é destinado à conclusão do jornalista. Lê-se:

“Em sua opinião, os bonequeiros nordestinos não têm a ambição artística que a publicação pode eventualmente sugerir ao olhar estrangeiro, mas o livro, segundo ele, deve ajudar na revalorização de uma arte hoje ameaçada de extinção”, escreve Filho sobre a avaliação do sociólogo. E conclui:

[...] Eles nunca ouviram falar da Bauhaus e ainda sim criaram platibandas com lindas formas geométricas. Também não sabem quem foi Cartier-Bresson, mas reinventaram rostos com indiscutível talento. Pode ser que seus fotorretratos não sejam considerados arte, mas eles constituem documentos preciosos de interpretação da realidade nordestina.

As colocações citadas nos remetem à dimensão institucional da arte, enquanto resultado de um acordo entre agentes especializados. Embora a matéria coloque em dúvida essa aceitação dos fotorretratos como objetos artísticos, a entrada dessas produções no contexto dos museus indica sua legitimação. Uma autenticidade, vale frisar, não ambicionada pelos bonequeiros, conforme registra o sociólogo.

Os fotorretratos nordestinos não almejam uma função estética. Além da amenização de uma realidade simples, desempenham o papel de ornamentação, sendo um dos principais objetos de decoração do interior dessas casas. O que nos leva a pensar: a apropriação dessas produções pelos museus não estariam, por um lado, extraindo do trabalho dos bonequeiros seu real significado, à medida que o retira de seu contexto?

Adiante, após a questão do ser ou não arte, a próxima edição analisada traz à tona a discussão sobre um modo de apreciação legítimo das produções artísticas, além de retomar a defesa da cultura enquanto ferramenta de transformação.

Assim, também na categoria *Conceitual/Estrutural* tem-se a manchete “O olhar cúmplice”, da 18.^a edição do *Sabático*, de 10 de julho de 2010, sobre o lançamento no país de *Arte como Experiência*, de John Dewey. O texto assinado por Antonio Gonçalves Filho, “A obra artística e seus sentidos”, gira em torno da apresentação das reflexões do escritor, sobretudo sobre aquelas que compõem a publicação.

“No clássico *Arte como experiência*, o americano John Dewey diz que, longe de contemplar passivamente um objeto, o espectador de obras como as de Cézanne refaz a criação do artista e, nesse processo, pode transformar sua própria vida”, lê-se na chamada de capa.

No livro, o norte-americano explica o artigo, ensina como se deve ver um quadro e defende o estético como uma forma enriquecedora da experiência existencial. Sua tese central é de que a arte deve ser formadora antes de ser bela. Em suma, a principal questão colocada, em termos conceituais, é o poder de transformação da arte.

A afinidade do *Sabático* pelo modo do filósofo ver a arte pode ser inferida, principalmente, por meio do trecho no qual Filho escreve:

Com Dewey, o pragmatismo deixa de ser a filosofia do homem de negócios para ser a de todos aqueles que contemplam e se deixam contaminar por uma obra de arte. Chamem a sua teoria de experimentalista ou instrumentalista, o certo é que ela funciona – e funcionou com ele, um homem de formação austera, criado numa família conservadora e religiosa.

O diálogo entre o pensamento de Dewey e do autor do artigo faz-se presente ainda no momento em que Filho afirma:

Se Dewey tivesse vivido para atestar a consagração de Jackson Pollock, teria reconhecido que sua pintura é universal por sua capacidade de inspirar experiências com base na experiência do pintor. Ninguém precisa perguntar hoje o que quis dizer Pollock com seu particular tachismo, pois sabe que o dripping de seu gesto expressivo é parte da sintaxe do expressionismo abstrato (...) e a arte, define Dewey, não afirma, expressa. A experiência de Pollock, tanto quanto a de Matisse¹¹⁰, foi um exercício, antes de tudo, da imaginação.

Ou seja, desponta aqui a leitura que o jornalista faz de uma arte “universal”. Em relação à Dewey, é o caráter visionário de sua obra, assim como a perenidade da mesma, que são valorizados por Filho. “Seu livro sobre arte como experiência vital foi publicado em 1934 e parece ter escrito ontem”, afirma. Tal colocação é reforçada no trecho: “ele escreve isso em 1934, duas décadas antes de Clement Greenberg (1909-1994), o crítico protetor dos expressionistas abstratos, defender de forma radical a pintura plana, de superfície [...]”.

Já ao abordar a trajetória de Dewey, tanto no contexto artístico quanto no educativo – no qual é tido como pai da educação progressista –, Filho fornece algumas elucidações a cerca do funcionamento dos campos. Vejamos:

Embora conhecido por sua atuação no campo educativo, Dewey exerceu enorme influência na formação de críticos de arte – e nem tanto nas escolas de pensamento – justamente pela natureza singular de seu pragmatismo, diferente do que foi o pragmatismo de William James ou Charles Sandres Pierce.

Ou seja, o filósofo não teria sido bem-sucedido, sobretudo entre seus pares, ao tentar inserir um novo modo de percepção da arte que ia de encontro à corrente dominante. Seria essa a razão por ter se estabelecido no campo educativo e não no artístico, embora tenha influenciado críticos de arte. Tal conclusão está presente também no fragmento:

Dewey via o homem como um bicho que constrói e se transforma construindo. Tinha até repúdio por certa “concepção de arte que a espiritualiza, retirando-a da ligação com os objetos da experiência concreta”. Era uma nova abordagem numa época em que predominavam teorias sobre o espiritual na arte em cima de obras consagradas. Dewey inovava, dizendo que era preciso tomar um desvio de rota [...].

Já na 21.^a edição do *Sabático*, em 31 de julho de 2011, ganha destaque o funcionamento do campo literário. Sob a manchete “O primeiro livro”, a matéria de capa

¹¹⁰ Conforme pontua o texto, Matisse e Cézanne foram as principais referências de Dewey na defesa de seus argumentos.

procura levantar os dilemas dos autores para publicação de seus livros. “Originais enviados pelo correio, anos de espera, recomendações de amigos e exposição na rede fazem parte do cotidiano de escritores na tentativa de uma janela para a divulgação de suas obras”, enumera a linha-fina.

Na tentativa de mapear o “incerto caminho até a publicação”, conforme anuncia o título da reportagem assinada por Raquel Cozer, o *Sabático* enviou a 60 autores nacionais um questionário sobre o caminho até o primeiro livro publicado por uma grande casa editorial. “O *Sabático* resolveu saber dos próprios autores qual o impacto de uma grande editora em sua carreira, como foi o caminho até ela (...). As questões foram feitas em cima do primeiro livro lançado com distribuição nacional e grande alcance de divulgação”, explica a matéria.¹¹¹

Isto porque o suplemento parte do pressuposto que o alcance da consagração passa, sobretudo, pela publicação por uma editora de renome. “[...] a publicação por uma grande editora marca, em geral, o momento em que tudo muda na trajetória de quem quer viver de literatura [...]”, escreve Cozer.

O trecho é seguido pelo depoimento de Antonio Prata à jornalista, no qual o escritor reitera tal afirmação: “As pessoas olham diferente para um livro da Companhia das Letras, por exemplo”.

Ambos os fragmentos ilustram o ciclo da consagração proposto por Bourdieu, no qual um produtor é inserido como forma de investimento por parte de seu introdutor. O ator “introduzido”, por sua vez, beneficia-se do capital simbólico já acumulado por seu padrinho, facilitando sua legitimação por parte dos agentes das demais instâncias do circuito.

Outras marcas a cerca do funcionamento do campo literário encontram-se no trecho “(...) apostas em iniciantes, como no caso dos autores “descobertos” por Paulo Pires”.¹¹² Tal afirmação remete à figura dos agentes inspirados e desinteressados, imprescindível aos processos de produção de valor da obra.

A reportagem de Cozer supõe ainda uma modificação quanto à postura do campo literário no que diz respeito à exposição. Como revelado pelos estudos de Bourdieu, o principal princípio a guiar dominantes e pretendentes em sua disputa de interesse é, justamente, a denegação do mesmo. Enquanto os dominantes devem comportar-se como tal,

¹¹¹ Vale notar que se trata da única discussão proposta pelo próprio suplemento. Não é motivada por nenhum fator externo, como a publicação de um livro ou a realização de um evento.

¹¹² De acordo com a matéria, o editor e jornalista Paulo Pires é considerado o responsável por ter apresentado ao público, de forma abrangente, alguns dos principais nomes da Geração 00, como João Paulo Cuenca, Joca Reiners Terron e Santiago Nazarian.

os pretendentes ambicionam o lugar de seus “opponentes” e lutam por seu espaço sem, no entanto, poder revelar essa pretensão.

A matéria publicada aponta, entretanto, que a internet e a facilidade de divulgação permitida pela mesma, teriam modificado essa lógica. “Está mais fácil ser autor agora do que quando quem badalava sua obra era visto com desconfiança, como se não tivesse a pátina correta de eruditismo. Hoje, ninguém vai criticar quem quer estar onde os leitores estão. As feiras literárias estão aí para provar”, avalia Vivian Wyler, gerente editorial da Rocco, em entrevista a Cozer.

Outro ponto debatido pelo texto é o peso das recomendações na trajetória do escritor iniciante. De acordo com a pesquisa realizada pelo *Sabático*, 24 dos autores entrevistados disseram ter conseguido publicar o primeiro livro por recomendação ou porque conheciam o editor.

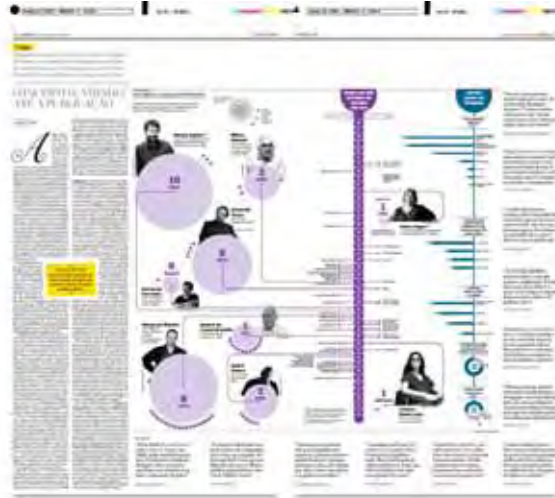
“Tirando um ou outro que preferiu não omitir opinião a respeito, a grande maioria respondeu ao *Sabático* que a indicação abre portas, sim – mas todos ressalvaram que apenas permite aos manuscritos uma mãozinha para chegar logo ao topo da pilha de originais”. Ao frisarem que as indicações ajudam na ação de serem lidos e não na de serem legitimados, os produtores revelam uma preocupação quanto a não desmistificação de seus processos de consagração.

A fala de Izabel Aleixo, da editora Paz e Terra, reforça o argumento dos autores ao afirmar que as indicações são uma ferramenta diante da quantidade de originais que chegam até os editores. “Isso faz com que bons livros se percam na montanha de aspirações literárias. E é aí que entra a recomendação. Não porque vá privilegiar alguém, mas porque permite a triagem”, defende.

O peso das instâncias de consagração na trajetória de um produtor é reafirmado, por fim, com o exemplo do escritor Nelson de Oliveira destacado pelo trecho: “[...] mandou seus contos de estreia para cerca de 20 editoras, mas precisou esperar oito anos, ganhar um prêmio, o Casa de Las Americas, e ser recomendado por um dos jurados, Rubem Fonseca, para publicar *Naquela Época Tínhamos um Gato*”.

Ou seja, destaca-se o papel das premiações e do capital simbólico acumulado por um produtor consagrado enquanto instâncias legitimadoras.

Figura 15: O incerto caminho até a publicação



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

Os principais dados levantados pela reportagem compuseram um extenso infográfico, onde são destacadas as trajetórias de alguns dos escritores entrevistados em relação ao tempo que levaram para publicarem seu livro de estreia e o número de editoras para as quais mandaram os originais.¹¹³

Em relação a todos os autores consultados, o gráfico traz ainda a idade com que cada um estreou em uma grande editora e o percentual das respostas frente a cinco questões realizadas.¹¹⁴

Partindo para a próxima edição selecionada, a 26.^a capa do *Sabático*, de 04 de setembro de 2010, propõe novamente o debate a cerca do papel dos governos na promoção de fomento à literatura. De forma semelhante à reportagem principal da nona edição do suplemento, Raquel Cozer questiona a ausência de estímulo brasileiro na publicação de obras fora do País.

A motivação da manchete “Ventos portugueses” é a publicação no Brasil de escritores como Gonçalo M. Tavares e José Luis Peixoto por meio da ação do governo de Portugal. “Incentivos portugueses apresentaram gerações de autores lusos e africanos ao País nos

¹¹³ São eles: Marçal Aquino, Milton Hatoum, Cristovão Tezza, Bernardo Carvalho, Nelson de Oliveira, Ignácio de Loyola Brandão, André Viano, Elvira Vigna e Tatiana Salem Levy. Algumas de suas respostas, juntamente a de outros escritores também foram publicadas.

¹¹⁴ São elas: “Como conseguiu publicar o livro?”, “Por quantos anos escreveu livros, publicados ou não, antes de estrear na grande editora?”, “A quantas editoras enviou os originais?”, “O primeiro livro pela grande editora foi o primeiro que escreveu?” e “O editor sugeriu alterações no livro?”.

últimos anos, mas falta de estímulo do MinC impede o caminho inverso no fortalecimento do idioma”, pontua a linha-fina da matéria, intitulada “Diálogo desigual na mesma língua”.

Nota-se uma tentativa do suplemento em colocar-se próximo à questão, ao problematizar na chamada de capa: “Mas por que nossos autores não contam com programas que os divulguem nas nações lusófonas?”. A utilização de “nossos autores” ao invés de, por exemplo, “autores brasileiros”, sugere, por parte do suplemento, a adoção da problemática enquanto uma bandeira a ser debatida e defendida.

Partindo para a reportagem, a fim de fundamentar suas argumentações, a jornalista parte do exemplo do angolano Ondjaki que, conforme informa o texto, tem quatro títulos publicados no Brasil, está pela terceira vez entre os finalistas do Prêmio Portugal Telecom e também entre os dez candidatos à categoria juvenil do Prêmio Jabuti.¹¹⁵

“Se um país tem influência no reconhecimento do angolano de 32 anos em terras nacionais, esse país é Portugal”, conclui Cozer que, em seguida, aborda o programa de apoio à criação de obras de lusitanos e africanos promovido pela Direcção-Geral do Livro e das Bibliotecas (DGLB) e enumera os demais escritores beneficiados. “O resultado desse trabalho”, continua a jornalista, “foi que ao longo desta década o Brasil conheceu mais de uma geração de autores lusófonos [...]”.

O argumento de Cozer é reiterado pela fala da diretora-geral da DGLB: “O apoio permitiu a atualização do conhecimento sobre a produção literária portuguesa contemporânea. Antes, eram conhecidos dos brasileiros sobretudo autores clássicos mais emblemáticos, como Eça de Queiroz e Fernando Pessoa.”

Na sequência, o cenário português é contraposto ao brasileiro e sobre o qual a jornalista afirma: “Ao contrário do governo português, o do Brasil não tem nenhum incentivo estabelecido para levar sua literatura aos outros países da comunidade lusófona”.

A construção do panorama das deficiências brasileiras segue e é finalizado com informações sobre o Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP)¹¹⁶. Ao expor a situação da instituição, Cozer parece sugerir a postura do governo, de modo geral, em relação à divulgação da literatura: abandono.

¹¹⁵ Vale lembrar que as informações correspondem a 2010, ano de publicação da matéria.

¹¹⁶ De acordo com a reportagem, encontra-se instalado em Cabo Verde, após ser idealizado pelo governo Sarney em 1989. Segundo definição de Marcelo Dantas, diretor de Relações Internacionais do MinC, “é uma salinha com três pessoas”.

A página da instituição criada para fortalecer o idioma faz jus à fama de assombração. Não tem e-mail nem telefone para contato, e em nenhum lugar aparece um endereço para correspondência. A atualização mais recente trata de um importante simpósio de língua portuguesa. Em 2008.

Já na 31.^a edição do *Sabático*, em 31 de julho de 2011, com a manchete “Um passo além da tela” têm sequência os apontamentos sobre o funcionamento do campo artístico. O ponto de partida da reportagem é o lançamento de *O Poder da Arte*, do inglês Simon Schama, que se propõe a analisar o trabalho de oito artistas de diferentes épocas que teriam desafiado governos e convenções.¹¹⁷

“Em *O Poder da Arte*, o historiador e crítico inglês Simon Schama mostra como oito mestres de vários períodos – de Caravaggio a Rothko – subverteram o modo de ver o mundo com obras que até hoje causam choque ou compaixão”, destaca a chamada de capa, ilustrada pela tela *Guernica*, de Pablo Picasso.

A temática é primeiramente abordada a partir de uma entrevista com o historiador, intitulada “Mestres nas salas dos poderosos”. Em relação à tese do crítico inglês, sintetiza Antonio Gonçalves Filho: “a arte “maior” tem o poder de mudar nossa “percepção” para sempre”.

A entrevista é composta por 10 perguntas, sendo cada um dos oito artistas personagens do livro diretamente abordados pelas questões. Merece destaque, sobretudo, o momento em que o historiador fala de Rembrandt:

Ele poderia ter feito de *Claudius Civilis* algo tão monumental como a *Ronda Noturna*, mas a liberdade, nesse momento, parecia mais importante que uma cena solene, majestosa. (...) Como só restou um fragmento minúsculo do que seria supostamente a obra-prima do mestre holandês, tudo o que se pode dizer é que a parte que sobrou é espantosamente audaciosa. Rembrandt não queria seduzir um público culto, mas pessoas sensíveis, capazes de detectar um novo caminho para a vida e a pintura. Era um artista em declínio junto aos poderosos quando fez *Civilis*.

Ou seja, o historiador indica uma conexão entre a audácia e a manifestação de liberdade por parte do artista ao seu desprendimento do compromisso com a parcela dominante. À medida que perde seu prestígio com os poderosos, passa a assumir os riscos de confrontar o instituído, o normatizado. Em outras palavras, o distanciamento do centro do campo artístico lhe aproxima da possibilidade de subversão.

Vale lembrar que a subversão é colocada por Bourdieu entre as principais estratégias de inserção adotadas pelos agentes. Schama, entretanto, não reduz a ação de Rembrandt à

¹¹⁷ São eles: Caravaggio, Bernini, Rembrandt, Davi, Turner, Van Gogh, Picasso e Rothko.

disputa de posições no campo. Tal postura é traduzida pelo crítico como desejo do artista em seduzir as “pessoas sensíveis”.

Por parte do suplemento, por sua vez, levantam-se as questões sobre a relação da arte com a política e sua potencialidade diante às sujeições. “O senhor diria que os artistas do passado como o clássico Davi e o cubista Picasso tinham uma concepção de arte política diferente dos contemporâneos?”; “[...] hoje a arte é mais influenciada pelo poder ou que ela ainda tem o poder transformador da época de Davi”, questiona Filho.

A questão a cerca do poder transformador da arte aparece entre as principais questões da edição, sendo central no texto seguinte, “Um historiador de olho no futuro”. O debate a respeito da influência que uma obra pode ter sobre as sociedades em que foram produzidas pode ser ilustrado pelo trecho:

Não há, portanto, mais lugar para uma arte ingênua (...). A arte moderna nasce do conflito do artista em manter íntegra sua concepção, segundo Schama. Pode-se ou não gostar dos urubus de Nuno Ramos na 29.^a Bienal/SP (...), mas o choque de sua poética é inevitável numa época em que arte e espetáculo se misturam de forma um tanto promíscua.

Esse seria o “passo além da tela” proposto pela manchete: a possibilidade da produção artística incitar reflexões e mudanças.

A 35.^a edição do *Sabático*, de 06 de novembro de 2010, é a próxima capa analisada, trazendo a manchete “Retrato feito à mão” sobre o lançamento de *A portrait of Oscar Wilde* – uma edição com originais de poemas, contos e cartas do escritor irlandês. Lê-se na chamada: “Um livro de luxo, mas, acima de tudo, uma joia literária. (...) Trata-se de uma primorosa edição de apenas 525 exemplares, costurados manualmente, com fac-símiles de manuscritos do autor irlandês”.

Embora o trecho pontue tratar-se de “um livro de luxo, mas, acima de tudo, uma joia literária”, será a primeira perspectiva sobre a publicação a ganhar evidência no decorrer da matéria assinada por Antonio Gonçalves Filho. Isto porque o conteúdo da publicação é abordado pela reportagem com menos destaque comparado à descrição rica em detalhes sobre o requinte com que foi concebido o livro.

Entre as particularidades mencionadas está o fato dos exemplares terem sido costurados manualmente, sendo apenas 280 deles colocados à venda ao custo de um mil reais. Vejamos: “Com o título em prata, a encadernação da Legatoria Rigoldi de Milão vem acondicionada em uma caixa forrada de tecido em tom púrpura de Tiro (...)”, avisa o texto.

Há também informações sobre a impressão (impresso em papel Fedrigoni Tintoretto na Stamperia Valdonega, em Verona) e a forma como cada exemplar terá o nome do comprador catalogado pela Morgan Library e Museum, proprietária de vários manuscritos de Oscar Wilde.¹¹⁸

Informações a cerca da produção do livro e não do seu conteúdo são também o destaque da legenda da foto de Lucia Moreira Salles, publicada em detalhe pelo suplemento. Lê-se: “Joia. A gaúcha LMS, ex-modelo da Chanel, na década de 1990: a concepção e supervisão do projeto do livro, impresso em Verona, com título em prata e encadernação feita em Milão”.

Vale advertir que não é que o conteúdo do livro seja ignorado. Sobretudo na segunda metade do texto, Filho traz, por exemplo, um resumo do que se encontrará em cada capítulo. Percebe-se, no entanto, que tais informações ocupam posição secundária.

A abordagem é coerente, por sua vez, à medida que a exploração daquilo que é inusitado, singular, está entre as práticas do jornalismo. No entanto, o resultado que se tem, neste caso, é a transformação do livro em si, enquanto objeto material, em obra de arte. Tal afirmação se faz clara nas palavras do neto do escritor, Merlin Holland, que escreve no prefácio: “Mais que um volume útil, o livro aspira ao reconhecimento de um belo objeto”.

A posse do exemplar carrega ainda um evidente fator de distinção, à medida que o acesso a ele é restrito pelo preço e pela quantidade. Como visto na primeira parte deste trabalho, a diferenciação da produção de bens voltada aos campos da arte erudita e da indústria de cultura deriva, entre outros fatores, da raridade cultural da primeira. Trata-se, em suma, de uma tática frente às decorrências da massificação dos públicos, pautada na recriação dos signos de distinção.

O *Sabático*, por sua vez, acaba por contribuir com esse processo ao destacar as condições de produção da publicação em detrimento do seu conteúdo. O sentido de cultura que desponta, assim, é o de algo que se adquire a fim de se diferenciar, um privilégio de poucos.

Já com a manchete “Valores da arte”, a 39.^a capa do suplemento, de 04 de dezembro de 2010, aborda os dilemas que envolvem a relação entre produção artística e o mercado. O mote da reportagem, intitulada “A arte expressa em dólares”, é o lançamento do livro *Arte & Dinheiro*.

¹¹⁸ Os que compõem o *A portrait of Oscar Wilde* foram doados à instituição pelo casal Lúcia e Walther Moreira Salles.

“Estudo dos americanos Katy Siegel e Paul Mattick demonstra como a ascensão econômica dos países emergentes está mudando a criação contemporânea, hoje refém de colecionadores, curadores e museus”, destaca a linha-fina a cerca de uma das questões debatida pela publicação.

À submissão ao mercado e outras instâncias que integram o circuito artístico, junta-se o mito da autonomia e do produtor desinteressado, gancho do texto de Antonio Gonçalves Filho, iniciado da seguinte maneira: “A última grande fronteira entre os ateliês e os bancos foi derrubada por dois críticos e professores norte-americanos que, definitivamente, não dividem a crença renascentista de que os artistas trabalham por amor à profissão – e não por motivos econômicos”.

Após reconhecer que “a principal questão no século 21 é mesmo econômica”, Filho constrói seu texto a partir do levantamento de diversos questionamentos relacionados ao tema: “por que tanto interesse na arte, território ocupado no passado apenas por nobres consumidores?”, “haveria lugar para artistas que não produzem obras grandiosas e espetaculares?”, “críticos ainda exercem alguma influência sobre a produção artística?”, são alguns deles.

Ocupa posição central na matéria o debate a cerca de quem tem mais poder no processo de produção da obra de arte, tendo em vista que os autores do livro discordam sobre a questão. Enquanto para Mattick é o colecionador - “hoje protagonista de uma megaprodução que envolve artistas, críticos, galeristas, curadores e diretores de museus” - para Siegel são os críticos. Escreve Filho:

Katy Siegel observa que, de fato, (...) a ascensão de uma nova classe de colecionadores, “afetam cada vez mais a natureza da arte” produzida neste século de instalações, fotografias monumentais e pinturas pantagruélicas. A baliza dessa produção tem de ser, portanto, o crítico, defende a professora [...].

Também sobressai no texto uma diferenciação entre os artistas “incorporados” pelo mercado – como os citados Jeff Koons e Damien Hirst - e aqueles de “rígida postura crítica” frente aos imperativos econômicos.¹¹⁹

Em suma, o suplemento aborda as questões discutidas nos capítulos anteriores deste trabalho sobre a imposição de valores pelo mercado. Tal edição abre espaço à reflexão sobre o presente e o futuro da atividade artística e em relação à qual os artistas estariam conscientemente submetidos às exigências econômicas e cada vez mais dependentes da

¹¹⁹ Segundo o livro, o alemão Joseph e o brasileiro Cildo Meireles são exemplos de artistas que teriam conquistado o mercado internacional sem fazer concessões.

legitimação de um circuito complexo. Contudo, sugere, ao final, que haveria alternativas, dependentes apenas da postura adotada por cada produtor frente aos condicionamentos.

Figura 16 – Capa da edição nº42¹²⁰



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

Já a 42.^a edição do *Sabático*, em 1º de janeiro de 2011, apresenta em sete das suas oito páginas um guia de leitura para o ano que se inicia. A proposta do suplemento é sintetizada pela chamada de capa que anuncia: “11 escritores e críticos apresentam, a convite do *Sabático*, 11 sugestões de livros que você não pode deixar de ler em 2011”.

Sobre a estrutura da edição, explica a linha-fina: “Onze personalidades, entre escritores e críticos, montam seleções individuais com onze indicações de livros para não deixar de ler em 2011. Ao favorito de cada lista, a análise dos aspectos que fazem de uma obra leitura imprescindível”.

Assim, a cada página, duas seleções são apresentadas ao leitor. Cada uma delas é composta por um texto e uma caricatura relativa ao autor eleito como preferido, além da imagem da capa do livro resenhado. Sobre as outras dez indicações são informados o título, a autoria, a editora, o tradutor (se houver), o número de páginas e o valor de venda.

Antecede as seleções, por sua vez, o texto “Guia para orientar leitores no beco escuro da autoria”, no qual Antônio Gonçalves Filho versa sobre a proposta da edição e discute, sobretudo, a questão do cânone. Um quadro com os títulos e respectivos autores que encabeçaram a lista de cada personalidade convidada também acompanha o texto.

¹²⁰ A página é ilustrada pelas caricaturas de Philip Roth, Cabrera Infante, Julio Cortázar, Richard Yates, James Joyce, Michel Faber, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Carlos de Brito e Mello, Gustave Flaubert e Georges Bataille – autores eleitos pelas listas.

Figura 17 – Guia para orientar leitores



Fonte: Estadão Online - <http://www.estadao.com.br/especiais/um-ano-de-sabatico.htm>

A análise desta edição se dará, sobretudo, em função da proposta do suplemento em si: a elaboração de um guia. Para tanto, centremo-nos, inicialmente, no artigo do jornalista, que, partindo da pergunta “O que torna um escritor canônico?”, faz um balanço dos nomes que apareceram nas listas fornecidas pelos convidados ao *Sabático*.

“Também citados duas vezes foram William Faulkner, Walt Whitman, Machado de Assis e Clarice Lispector¹²¹. Mais de três vezes só foram mencionados os nomes de Kafka, Edgar Allan Poe, Borges e Guimarães Rosa. E o que isso, afinal, significa?”, indaga.

O ponto de partida de tal reflexão será realizado, contudo, não a partir dos clássicos citados, e sim da não eleição de um deles: Shakespeare.

A escolha não é tão arbitrária quanto sugere a ausência de Shakespeare na lista. Até mesmo o crítico canônico por excelência, o poeta, ensaísta e biógrafo e moralista inglês Samuel Johnson, guru extemporâneo de Bloom¹²², tinha dúvidas sobre o bardo. (...) mas não há como explicar sua miopia a respeito de Laurence Sterne, por exemplo – ele escreveu que o seu *Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* não duraria; o livro virou um clássico.

A partir deste momento, o texto vai então trazer definições de cânone – como a do crítico literário inglês Frank Kermode¹²³ - e questões sobre listas canônicas – como a de acadêmicos nos EUA que, segundo o texto, concedem “atenção especial à política de cotas

¹²¹ Antes do trecho, o jornalista aborda a recorrência de Flaubert em duas das listas.

¹²² Em referência ao crítico e ensaísta norte-americano Harold Bloom, citado no início do artigo.

¹²³ “Para Frank Kermode, cânones são instrumentos de sobrevivência ao tempo, não à razão”, destaca o *Sabático* em olho.

por minorias”. Ou ainda, quando questiona: “O cânone ocidental deveria rejeitar Louis-Ferdinand Céline por ser antissemita?”.

O que Filho faz é questionar a legitimidade das listas, por meio da problematização de seus critérios, até, por fim, concluir:

Demos voltas e mais voltas e acabamos no mesmo lugar. Beckett estaria certo? Impossível saber. Mas é possível ficar menos ignorante lendo seu *Fim de Partida*, que o novo talento da literatura mineira, Carlos de Brito e Mello, autor do elogiado *A Passagem Tensa dos Corpos*, recomenda em sua lista de leituras para este ano.

Ou seja, embora não se chegue a um consenso sobre a definição de cânone e do caminho percorrido por uma obra até sua canonização, o *Sabático* sai em defesa da existência de nomes “incontestáveis”.

E, ao falar em “leituras imprescindíveis” e em sugestões de livros que o leitor “não pode deixar de ler”, o suplemento reivindica, por outro lado, seu lugar enquanto instituição legítima no apontamento de clássicos. Reforça, assim, a importância do seu papel enquanto mediador e intermediário qualificado.

Tal iniciativa de eleger leituras remete, por fim, à figura do intelectual legislador proposta por Bauman (2010), à medida que o suplemento coloca-se no papel de “guia iluminado” a “orientar leitores no beco escuro da autoria”.

A análise desta edição do *Sabático* pode ser realizada ainda a partir da apreciação das listas elaboradas em função das reflexões de Bourdieu a cerca do posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural. Ao observar a relação entre a tomada de posição do crítico/escritor – ou seja, o seu objeto de crítica - e o lugar por ele ocupado no campo, temos:

Quadro 2 – Posicionamento e tomadas de posição

	AGENTE	LUGAR NO CAMPO	OBJETO	POSICIONAMENTO
ESCRITORES	Inês Pedrosa	Consagrado	Clarice Lispector	Consagrado
	Carlos de Brito e Mello	Pretendente	Georges Bataille	Consagrado
	Carol Bensimon	Pretendente	Richard Yates	Não consagrado
	Eric Nepomuceno	Pret./Cons.*	Julio Cortázar	Consagrado
	Rodrigo Lacerda	Pretendente	Michel Faber	Não consagrado
	Ronaldo Correia de Brito	Pretendente	Juan Rulfo	Consagrado
CRÍTICO	Affonso R. de Sant’Anna	Pret./Cons.**	Carlos de Brito e Mello	Não consagrado
	Ivan Teixeira	Consagrado	James Joyce	Consagrado
	Leda Tenório da Motta	Consagrado	Cabrera Infante	Consagrado

	Sérgio Augusto	Consagrado	Gustave Flaubert	Consagrado
	Silviano Santiago	Consagrado	Philip Roth	Consagrado

*Trata-se de um nome pretendente no campo ao qual foi relacionado, o da literatura; No entanto, é consagrado enquanto tradutor. **Trata-se de um nome situado fora do campo da crítica, embora consagrado enquanto poeta.

Ou seja, ao nos perguntarmos quem fala de quem e de onde, percebemos que as três únicas indicações de nomes pretendentes partiram de produtores também situados à margem do campo literário – a escritora Carol Bensimon, o escritor Rodrigo Lacerda e o crítico Affonso R. de Sant’Anna.

Isto porque, tendo em vista a relação existente entre o lugar ocupado por um agente no campo e seu posicionamento crítico, um nome não consagrado e, por isso mesmo, menos interdependente em relação às instâncias de difusão e consagração – gozaria de maior disposição para se posicionar de maneira não legitimada.

Difícilmente um crítico e ou escritor de renome indicariam um autor desconhecido como fez Rodrigo Lacerda. Isto porque tem maior possibilidade de se abrir para o novo, de se deixar surpreender – e nos surpreender, por consequência – aquele que estiver em posse de uma mente mais livre de comprometimentos com o campo.

Também pretendente, Carlos de Brito e Mello opta, por outro lado, por um nome consagrado. Há, contudo, duas observações a fazer: a) O autor está em vias de legitimação – a referência de Filho no texto de abertura ao escritor e sua presença entre os convidados a fazerem suas listas são indicativos disso; b) Mello indicou um nome legitimado, contudo, pouco conhecido no Brasil.

Ou seja, com intuito de vir a tomar uma posição central no campo literário, não se arrisca com uma indicação que poderiam ser interpretada como não legítima. Contudo, sua lista não se pauta na incontestabilidade de canônicos. Caso, por exemplo, dos consagrados Inês Pedrosa, Ivan Teixeira e Sérgio Augusto que optaram pelos clássicos Clarice Lispector, James Joyce e Flaubert, respectivamente.

A última edição analisada do suplemento *Sabático*, por sua vez, ilustra a diferenciação entre ganhos econômicos e simbólicos ao abordar a assimilação do mercado editorial de áreas “nobres”, neste caso, a filosofia. Intitulada “A filosofia na mira do mercado”, a reportagem principal da 53.^a edição do *Sabático*, de 19 de março em 2011, tem como gancho o lançamento de *Lições de Filosofia Primeira*, do professor emérito da USP José Arthur Gianotti.

Isto porque, “o lançamento do livro de Giannotti coincide com um movimento convergente de editoras – grandes e pequenas – em busca de um novo modo de publicar

filosofia no Brasil, deixando de lado livros de consumo fácil para abarcar obras densas”, pontua Antonio Gonçalves Filho, no início do texto.

O principal ponto colocado em debate no desenrolar da matéria é o de estarmos “num mundo em que a filosofia já começa a ser confundida com negócio”, conforme pontua o jornalista. Embora a matéria fale em “democratização do acesso à filosofia” – devido à profusão de publicações relativas à área – reconhece que o mercado trabalha segundo a sua lógica. O que, por sua vez, seria responsável pela ausência de muitos títulos do mercado editorial, conforme problematiza a fala de um dos entrevistados.

“As editoras, naturalmente, melhoraram muito o nível de suas traduções e o mercado se profissionalizou, mas a publicação de Heidegger obedece a uma lógica comercial”, exemplifica João Ricardo Moderno, presidente da Academia Brasileira de Filosofia, que continua: “enquanto há obras clássicas, fundamentais, que são esquecidas por venderem mal”.

Na sequência, a matéria faz um contraponto, dando exemplos de editoras que contestariam essa lógica, como a Editora É:

O fundador da Editora É, Edson Manoel de Oliveira Filho, pretende dar sua contribuição, publicando brevemente a coleção *Grandes Comentadores de Platão e Aristóteles* [...]. A Editora É mantém ainda uma coleção de títulos considerados de difícil comercialização, mas de fundamental importância para o entendimento do pensamento contemporâneo [...]. “Temos apostado nos estudantes de pós-graduação, mas não me preocupo muito com as vendas quando gosto de um filósofo”, diz o editor da É, que vai dobrar até 2012 o número de livros de seu catálogo atual, apostando no boom editorial de livros filosóficos no Brasil.

Enquanto o editor coloca-se como uma figura desinteressada nos ganhos econômicos, estando apenas preocupado em contribuir com a difusão da cultura, o jornalista vai aclarando a verdadeira face do processo. Embora afirme não se preocupar com as vendas, o editor está investindo em um mercado em expansão, conforme contrapõe o jornalista ao escrever que a editora está “apostando no boom editorial”.

Será, contudo, no trecho final que o jornalista indicará abertamente as particularidades desse processo ao esclarecer a lógica dos *long-sellers*.

Outra editora que aposta em filósofos pouco divulgados é a carioca Contraponto, a exemplo da Perspectiva, Zahar e as universitárias. (...). O editor César Benjamin garante que Karl Popper é o carro-chefe da Contraponto, apostando num catálogo permanente de long-sellers, como a WMF/Martins Fontes, ou seja, títulos essenciais que vendem a longo prazo – e garantem o prestígio das editoras.

Ou seja, o que se dá, na verdade, é a aposta em um segmento cujo retorno provém, primeiramente, na forma de ganho simbólico. É o acúmulo desse capital que, posteriormente, poderá gerar rendimentos propriamente econômicos.

Tem-se, assim, a ilustração de algumas das reflexões de Bourdieu a cerca da denegação da economia enquanto princípio do funcionamento do campo artístico, assim como dos empreendimentos comerciais e culturais, diferenciados por ciclos de produção curto e longo, respectivamente.

As relações entre filosofia e mercado voltam a ser abordadas no texto subsequente, “A sombra dos clássicos nos modernos”, no qual a publicação *Lições de Filosofia Primeira* é resenhada. A partir da apresentação do intuito do livro – a compreensão do mundo contemporâneo por meio da metafísica aristotélica, ou ainda, a ressonância dos clássicos na obra de dois contemporâneos, Heidegger e Wittgenstein – a matéria problematiza:

[...] a imagem dos filósofos clássicos (Platão, Aristóteles) estaria em “plena decadência” em nossa era de “profissionais” da filosofia que, a exemplo dos sofistas, vendem conhecimento nos templos do saber para consumo imediato. “Os alunos querem falar mais que os mestres e a transformação do saber em mercadoria – a filosofia como ópio do povo – nos impede de fazer críticas profundas à sociedade contemporânea”, diz Giannotti.

Ou seja, a saída para tal impasse seria a valorização dos clássicos, à medida que não se entenderia o mundo hoje sem recorrer à tradição.

5.5 Reflexões sobre a análise

Após efetuar a leitura das reportagens de capa do suplemento literário *Sabático*, destacamos as principais recorrências notadas, inicialmente, no operador conceitual *Tradição*. A primeira delas é a centralidade na figura dos autores, focalizados tanto nos textos quanto nas imagens¹²⁴.

A personalização, caracterizada pelo tratamento dos fatos pelo ponto de vista de um sujeito – portador de prestígio e notoriedade, cabe frisar -, numa valorização da pessoa como forma de atrair a atenção do leitor, é explorada de forma particular, sobretudo, em três das edições. Primeiro, quando a defesa da literatura em seu suporte tradicional, o livro, é

¹²⁴ A única capa entre as 11 selecionadas nesta categoria que não trouxe a imagem do autor/artista como destaque foi a da edição sobre Pushkin e Tólstói, ilustrada por uma obra de um pintor também russo.

personificada por Umberto Eco, numa narrativa recheada por curiosidades a cerca do autor italiano.

Temos ainda a exclusiva com Philip Roth - na qual se explora o processo de produção da notícia em si, com rica descrição por parte da jornalista sobre as condições em que se realiza o encontro – seguida da entrevista com Ferreira Gullar, também realizada em torno da “personalidade” do autor.

Tais abordagens são compreendidas aqui como resultado de uma maior disposição do jornalismo à conservação de hierarquias de legitimidade, conforme sintetizam Golin e Cardoso (2010, p.197), ao abordar o modo como a atividade jornalística constrói a memória simbólica: “Se tudo o que tem prestígio ou capital simbólico acumulado tem maior possibilidade de se tornar visível no sistema cultural, chega-se aqui à notoriedade do ator principal do acontecimento, valor constitutivo do universo jornalístico”.

A tendência descrita acima poderia ser explicada ainda pela própria identificação que o campo cultural tem com a autoria. Contudo, a personalização sinaliza, principalmente, uma dificuldade do jornalismo cultural - inserido em um contexto de mercantilização e espetacularização da cultura¹²⁵ - em dissociar as obras de seus autores.

Ao também abordar a questão, Canclini (2008, p.108) vai citar como exemplo o escritor Jorge Luís Borges que foi, segundo ele, “mais que uma obra que se lê, uma biografia que se divulga”. Para o autor, “substituir a obra por episódios da vida do artista, induzir um gozo que consiste menos na fruição dos textos que no consumo da imagem pública” revelam o modo como a cultura massiva lida com a arte culta.

Ironicamente, tal questão está presente na matéria com Gullar, no momento em que se aborda a apropriação de uma das falas do escritor por essa indústria da cultura, embora o texto não a problematize.

O que também sobressai nas edições incluídas na categoria *Tradição* é a noção do gênio solitário, a partir da qual é construída a figura do artista. Principalmente ao retratar o ofício de escritor, o *Sabático* reforça a imagem característica do alto-modernismo do autor enquanto ser inspirado, dotado de genialidade.

¹²⁵ Tomamos aqui emprestada as reflexões de Guy Debord (1997), para qual o espetáculo é uma visão de mundo que se objetivou. Segundo o filósofo francês, a sociedade do espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante e resulta do modo de produção existente sob todas as suas formas particulares, seja ela informação ou propaganda, publicidade ou consumo massivo de divertimentos.

Nesse sentido, a aura – dissipada, a partir dos anos 1960, pela dissolução da figura do artista e pela afirmação do caráter institucional da arte -, é resgatada pelo suplemento, disposto a revestir novamente esse produtor.

Também relativa à abordagem do caderno, temos como marca a rememoração, presente, principalmente, nas capas que partem de efemérides, outra importante recorrência da categoria.¹²⁶

Tais capas, como a dedicada ao crítico brasileiro Antonio Candido, não se propõem a debates em torno desses personagens. O que prevalece é o tom celebrativo, em um passeio amplo por suas trajetórias, pessoal e profissional.

Duas das edições, entretanto, divergem dessa tônica ao explorarem faces polêmicas das obras dos autores em questão: Sartre e Gilberto Freyre. Em ambas, a abordagem desenrola-se a partir do conflito de opiniões em torno dos pensadores.

O que se faz aqui mais interessante, contudo, é perceber que a presença do brasileiro na capa justifica-se pela enxurrada editorial promovida por um evento literário. Enquanto a edição dedicada ao pensador francês parte única e exclusivamente da efeméride.

A não movimentação do mercado editorial em função dos 30 anos da morte de Sartre é usada inclusive como elemento do retrato decadente do filósofo construído pela edição. O que faz então que um nome “em baixa” ganhe a capa e duas páginas do suplemento?

É na incontestabilidade de Sartre enquanto um clássico – independente da não unanimidade em torno de seu nome – que se apoia o *Sabático*. Sob essa mesma perspectiva, desponta, ao lado da incontestabilidade, a questão da permanência. Ambos, juntamente à notoriedade, constituem-se nos principais critérios de seleção do *Sabático*, percebidos por esta pesquisa na composição das capas do caderno.

A perenidade é o que explica boa parte da importância dedicada pelo suplemento a um autor/obra. Ou seja, a maioria dos nomes que aparecem na página do caderno está lá porque resistiu à passagem do tempo, passou pelo teste da posteridade. A perenidade, precedida, por sua vez, pelo pioneirismo são os dois principais valores destacados pelas reportagens ao abordar a trajetória dos artistas.¹²⁷

¹²⁶ Cinco das onze reportagens de capa incluídas em *Tradição* partem de efemérides.

¹²⁷ O que estaria relacionado à presença inexpressiva de nomes pretendentes nas matérias de capa do suplemento, como se verá adiante.

Em alguns momentos, o suplemento assume ainda o papel de resgate de um produtor, jogando luz, de certa forma, sobre um autor “esquecido”. Como na edição sobre o cubano Lezama Lima, motivada, mais uma vez, unicamente por uma efeméride.

O amplo e privilegiado espaço aberto a um nome consagrado, porém não tão popular, fora de catálogo no mercado brasileiro, reflete uma aposta do *Sabático* em um público ao menos “curioso”, disposto a conhecer mais a respeito do escritor em questão, mesmo diante da dificuldade do contato com sua produção em si.

Nesta e em outras edições distingue-se, por sua vez, a imagem do leitor que é trabalhada pelo *Sabático*. Por premissa, um suplemento literário é destinado a um público específico, interessado, em sua maioria, em textos mais densos e analíticos.

Não é diferente com o caderno de *OESP*. O *Sabático* parte do pressuposto que dialoga com um leitor culto e que já possui afinidade com o universo literário. Um indício disso é, por exemplo, a quantidade de citações a diferentes obras e autores presentes em uma única matéria.

Por outro lado, o suplemento – talvez ciente de que se insere em um veículo massivo – não descarta o uso de uma abordagem mais pedagógica, no sentido de não se isentar do papel de contextualizar seu público leitor. São raros os textos em que não se aborda, por exemplo, o significado de um autor/obra em determinado contexto, sob o ponto de vista artístico, político e ou social.¹²⁸

Em alguns momentos, contudo, o *Sabático* estabelece um visível distanciamento entre o leitor brasileiro e o conteúdo de sua capa. Das 11 edições selecionadas nesta categoria, duas tratam de lançamentos que se dariam fora do País. Sendo assim, ao se pautar por publicações nos Estados Unidos dos autores Mark Twain e Mencken, o *Sabático* aposta no leitor erudito do caderno, um leitor que tenha ainda conhecimento da língua inglesa se quiser vir a apreciar as obras dos autores divulgados.

Sobre a edição de Mark Twain, outra observação se faz necessária à reflexão dos critérios que norteiam o suplemento na escolha de suas capas. Também na 32.^a edição, o *Sabático* trouxe na quinta página uma matéria sobre o escritor brasileiro Cristóvão Tezza. Ou seja, tal texto também concorria à capa, cedida ao artigo de Lúcia Guimarães sobre o autor americano.

¹²⁸ Nota-se, entretanto, uma considerável diferença quando comparadas as abordagens realizadas por jornalistas e especialistas. Em relação ao último, embora apareça com menos frequência na produção de matérias principais, percebe-se uma menor preocupação nesse sentido.

Sendo assim, perguntamo-nos: o que faz o *Sabático* optar por abrigar no seu espaço principal um autor de língua inglesa - tendo como gancho a publicação de uma biografia e realização de uma mostra, ambas localizadas nos Estados Unidos -, e a se dirigir a um público extremamente específico ao invés de ceder lugar a um autor contemporâneo brasileiro, significativamente conhecido, inclusive no cenário internacional?¹²⁹

Primeiro, somos levados a justificar tal escolha pelo critério da atualidade, à medida que o texto selecionado relaciona a obra do escritor a um tema em debate na política americana. Tal valor, entretanto, não falta à matéria de Cristóvão Tezza, pelo fato de que ela traz como gancho a publicação de um novo livro do autor.

Já ao comparar os dois escritores temos: Mark Twain é uma figura consagrada e tradicional das letras americanas, enquanto Tezza, embora premiado, ainda está em vias de consagração. Tal confronto nos leva, por sua vez, para uma (já apontada) maior disposição do *Sabático* em reforçar a tradição, predominando em seu espaço nomes da literatura mundial.

É notável ainda o grande interesse do suplemento pela literatura de outros países. A edição sobre Pushkin e Tólstoi, por exemplo, foi motivada pela tradução no país de obras clássicas dos autores russos. Dos onze exemplares selecionados, apenas três deles trazem nomes brasileiros em suas capas. Desses, apenas um, Rachel de Queiroz, trata-se de um autor de ficção.

Por fim, todas essas questões estão relacionadas à noção de cânone e de sua importância para o suplemento de *OESP*, à medida que se faz tão presente em suas capas. Tal característica do *Sabático* é reforçada ao partirmos para o operador conceitual *Inovação*, significativamente menos expressivo em volume de reportagens e, entre as quais, somente uma abre espaço para um autor pretendente, ao apresentar o português Valter Hugo Mãe como “a nova cor da ficção”.

Contudo, ao jogar luz sobre um autor ainda não consagrado no mercado editorial brasileiro, o *Sabático* recorre a outros agentes e instâncias legitimadoras, dividindo o risco de sua aposta. Nota-se a cautela com a qual o suplemento lida com seu capital simbólico, optando por não afiançar a descoberta de novos produtores.

Cabe lembrar que, ao abordar a lógica do comércio de objetos de arte no século XVIII, no qual os comerciantes atuavam como uma espécie de “promotores do gosto”, Bourdieu (2008, p.189) adverte: “Sabendo farejar ou provocar as tendências do momento, tornaram-se

¹²⁹ *O Filho Eterno*, seu romance mais conhecido, possui traduções na França, Itália, Holanda, Espanha, Austrália, Portugal e Nova Zelândia.

incitadores, empreendedores, renovando o interesse, acelerando mesmo a evolução dos estilos, segurando habitualmente a clientela em suas mãos.”

Ou seja, para “segurar a clientela” ou, no caso que nos interessa, o dos críticos e jornalistas, que seus julgamentos tenham legitimidade, deve-se minimizar os erros. Uma “aposta” equivocada pode colocar a perder o capital acumulado. Enquanto o espaço aberto ao já legitimado, embora sem ousadia, é garantia de reforço do prestígio para ambos os lados.

Na edição dedicada à Hugo Mãe, desponta ainda a atuação do mercado enquanto principal agente de consagração do escritor português no País, devido à visibilidade a ser proporcionada por sua participação na Flip. Temos ilustrado, assim, a importância que a divulgação e exposição adquirem na contemporaneidade.

Mais uma face da atuação do mercado aparece ainda em outras duas reportagens selecionadas. Ao discutir uma nova forma de se fazer biografia - debate pautado, cabe lembrar, justamente pela quantidade de lançamentos relativos ao gênero – a segunda edição do *Sabático* traz à tona, embora não problematize, o modo como o mercado editorial tem interferido na produção literária em si.

Tal influência toma caráter central na manchete “A nova onda das editoras”, onde se aborda o processo de produção dos livros no formato 2.0. Ou seja, discute-se o modo como o mercado dos *tablets* tem impactado o processo de produção literária.¹³⁰

Já as duas demais capas da categoria versam sobre questões da imprensa escrita no contexto da web. A repetição da temática nos permite inferir a existência de uma inquietação do *Sabático*/O *Estado de S. Paulo* frente às transformações do jornalismo, expressa na reflexão sobre o tema e na defesa dessa prática tradicional, caso, por exemplo, da edição com Juan Cebrián.

O que predomina, assim, na chave interpretativa *Inovação* são questões contemporâneas, marcadas por transformações suscitadas pelo mercado e tecnologia. E não uma preocupação, por parte do *Sabático*, em apresentar o que há de novo em termos de literatura.

Já na categoria *Intersecção* temos a recorrência da apresentação de nomes consagrados – o artista Iberê Camargo e a escritora Virgínia Woolf – sob a perspectiva e olhar daqueles que consideram herdeiros de suas produções.

Contudo, embora se indique a realização de um encontro entre artistas e gerações, o que se realiza é a rememoração a cerca do produtor consagrado. Abre-se mão da oportunidade

¹³⁰ Vale notar que a reportagem não chega a abordar o impacto de tais inovações tecnológicas na leitura.

de ceder espaço para a produção dos contemporâneos – neste caso, para o artista plástico Paulo Pasta e para o escritor Michael Cunningham.

A apresentação de Cunningham dá-se por um texto-legenda¹³¹, enquanto as referências a cerca do trabalho de Paulo Pasta são nulas. A constatação, por sua vez, acusa uma atitude do suplemento em relação aos nomes não consagrados: a de cercear a participação dos mesmos no campo artístico.

De certa forma, é também nesse sentido que caminha a edição sobre o new journalism ao rememorar os grandes nomes do gênero. Assim como nas duas edições supracitadas, o diálogo possível entre as produções clássicas e contemporâneas – sugerido no início de cada texto – na verdade, não se realiza. A matéria sobre o new journalism não responde, por exemplo, como se dá hoje o encontro entre reportagem e ficção.

A relação que o suplemento estabelece com o contemporâneo parece ser de insatisfação. O que prevalece é uma afinidade nostálgica com o passado, tendo em vista uma suposta incapacidade da produção contemporânea em superar os clássicos e em dar conta de seu contexto histórico e social.

Vai ser na edição sobre o uso da internet pelos novos poetas que esse diálogo melhor se concretiza. É notável, contudo, o modo como o texto, em sua abordagem, chega a relativizar o poder desta plataforma na transformação da linguagem. Fala-se inclusive, no título da reportagem, em (web) poesia.

Já no conjunto das edições reunidas em *Conceitual/Estrutural* ganha destaque a disposição do *Sabático* em propiciar a compreensão e a disseminação do poder de transformação das artes.

Tal questão nos faz lembrar o que pensa Silviano Santiago em relação ao leitor: “O leitor sensível, inteligente, sempre conseguirá ver as relações estreitas entre aquilo que está lendo e a possibilidade de transformação, seja da realidade imediata, a realidade do mundo, seja ainda e, sobretudo, de si próprio”, afirma.¹³²

¹³¹ Lê-se: “Michael Cunningham nasceu em Cincinnati, Ohio, a 6 de novembro de 1952. Formado em literatura inglesa pela Stanford University, é autor, além de *As Horas* (1998), dos seguintes romances: *Uma Casa no Fim do Mundo* (1990), no qual já fazia incursões nos pensamentos de seus protagonistas; *Laços de Sangue* (1995), que conta a trajetória de uma família imigrante grega ao longo de 100 anos de história americana; *Dias Exemplares* (2005), inspirado em Walt Whitman – todos publicados no Brasil pela Companhia das Letras – e *Ao Anoitecer* (2010), sobre o afluente mundo da arte de Nova York, que será lançado no País, pela mesma editora, no mês de julho”.

¹³² In: BRUM, 2010.

Apesar disso, o suplemento assume, em alguns momentos, o papel de cultivar no leitor tais possibilidades de transformação propiciadas pela cultura. Caso da edição dos bonequeiros do Nordeste, na qual é explorada, entre outras questões, o modo como os fotorretratos atenuam a realidade na qual se inserem.

A questão da capacidade transformadora da arte está presente também quando o suplemento discute o livro *Arte como Experiência*, no qual John Dewey defende o potencial de transformação da vida do espectador a partir do processo de interpretação e construção de sentido da obra de arte. Ou ainda, quando, partindo do livro *O Poder da Arte*, é proposto o debate sobre a concepção de arte política e sua capacidade de instigar mudanças.

Sobressai aí outra marca da categoria, a discussão de temas. Apenas a edição de Oscar Wilde incluída nesta chave interpretativa gira em torno de um produto – a publicação de manuscritos raros - e não de uma problemática. O debate de temas enquanto proposta pode ser ilustrado tanto pela manchete “Um passo além da tela”, citada acima, quanto, por exemplo, quando o suplemento aborda as relações entre produção artística e mercado em “Valores da arte”.

Vale destacar que as edições incluídas nesta categoria pautam-se menos na notoriedade dos autores ao serem comparadas às da *Tradição*. É recorrente nestas edições, por exemplo, capas ilustradas por produções artísticas e não pelos produtores. São obras de nomes como Picasso, Andy Warhol e Fernando Pessoa, contudo, percebe-se, nestes casos, que o que está em jogo não é o renome e sim a problemática.

Faz-se presente também no operador *Conceitual/Estrutural* algumas posturas editoriais do *Sabático*, quando, principalmente, toma a iniciativa do desenvolvimento de quatro pautas. Duas delas, ao focarem de modo bastante crítico a problemática da exportação da literatura, indicam a existência de uma preocupação do suplemento em relação à tradução e divulgação dos autores brasileiros no contexto de outras literaturas.

Contudo, tal postura do caderno de *OESP* soa um tanto paradoxal se tivermos em vista que a presença de escritores brasileiros na capa do *Sabático* é mínima. Levando-se em conta todas as 30 edições selecionadas por esta pesquisa, somente duas cederam espaço a literatos do País: o poeta Ferreira Gullar e a ficcionista Rachel de Queiroz. Ambas, cabe frisar, relacionadas à publicação de livros de poemas¹³³.

¹³³ Vale notar que o romance brasileiro, por exemplo, não aparece. Não há uma única capa do suplemento, no período analisado, que enfoque um lançamento no gênero.

Os demais nomes brasileiros que receberam destaque estão ligados a áreas afins à literatura como o sociólogo Gilberto Freyre, o crítico Antonio Candido e o artista plástico Iberê Camargo. Completa a lista o filósofo e professor José Arthur Giannotti. Este último ilustra o modo como a não-ficção brasileira aparece no suplemento: na contextualização de temas ocasionais - no caso da edição, a relação entre a filosofia e o mercado.

Ou seja, se por um lado o *Sabático* reivindica uma postura mais ativa do governo na exportação literária – o que é muito louvável -, por outro, enquanto veículo de imprensa e vitrine dessa produção, o suplemento acaba por não fomentar a literatura do País, sobretudo o momento atual da ficção brasileira.

A ausência de reflexão sobre o papel do jornalismo no processo de produção de valor da literatura – tendo em vista a já discutida influência determinante da mídia na produção e seleção de produções artísticas - é o que também falta à edição na qual o caderno de *OESP* enumera as dificuldades dos autores de se inserirem no mercado literário.

Em nenhum momento, ao percorrer o caminho de um escritor até sua consagração, o *Sabático* pontua a influência da atividade jornalística e crítica nesse percurso. Uma postura oposta, de certa forma, é adotada pelo *Sabático* quando o suplemento elabora um guia de leitura e com o qual reivindica seu papel enquanto mediador imprescindível.

CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É como se existisse uma grande enciclopédia literária sendo construída pela elite intelectual, que indica o que deve ser selecionado e o que deve ser excluído, apontando o que deve ser lido e permanecer para a posteridade. Muitas vezes os meios de comunicação reforçam estas escolhas, apresentando e reapresentando estas obras para o consumidor, estimulando-o a gostar do já conhecido e do já visto”

Isabel Travancas

6 Considerações finais

A análise do universo temático e editorial do *Sabático*, no decorrer do seu primeiro ano de circulação – período sob o recorte desta pesquisa – permite-nos afirmar, primeiramente, que tal suplemento, enquanto instância de difusão e consagração que atua nos mecanismos de criação de consensos sobre o valor da cultura, presta-se ao reforço da tradição em detrimento da revelação de novas perspectivas artísticas.

Isto porque o conjunto de textos analisados neste estudo aponta para uma nítida ênfase das capas do caderno literário de *OESP* em nomes clássicos e consagrados. As edições do *Sabático* que se concentraram na figura do autor/artista (16 no total), por exemplo, giraram em torno de nomes de grande prestígio e notoriedade como Umberto Eco, Philip Roth, Antonio Candido ou cederam espaço aos cânones da literatura mundial como Virginia Woolf, Tolstói e Oscar Wilde – para citar alguns.

Mesmo quando o suplemento se propôs a realizar um encontro entre produções clássicas e contemporâneas – caso das edições sobre Virginia Woolf e Iberê Camargo – a presença do produtor pretendente foi cerceada ou, no mínimo, ficou em segundo plano. Ou ainda, quando se propõe a debater questões atuais como as transformações operadas no universo jornalístico – caso da edição com Juan Cebrián – o *Sabático* acaba por reafirmar a tradição, reforçando a figura do jornalista enquanto mediador imprescindível.

Conforme discutido por esta pesquisa, o jornalismo cultural pode tanto operar no sentido de fortalecer uma tradição quanto contribuir com a revelação de novos rumos, havendo, contudo, uma maior pré-disposição para a perpetuação de nomes e abordagens eleitos como legítimos.

Nesse sentido, o *Sabático*, ao optar por não afiançar a descoberta de novos produtores, concentrando-se na literatura clássica, reproduz uma prática comum ao jornalismo cultural, confirmando um dos pressupostos colocados por este trabalho.

O entendimento de tal postura adotada pelo *Sabático* passa pela visualização do jogo de distinção do qual fala Bourdieu e no qual se insere o jornalismo. O espaço cedido por um jornal às produções culturais funciona como uma vitrine para artistas e instituições, é fonte de prestígio para seu público leitor no momento em que este busca informação em determinados veículos especializados e, sobretudo, é uma atividade que se utiliza do *status* de determinados produtores para legitimar seu discurso.

Em outras palavras, o destaque concedido a escritores de renome pelo jornalismo e reproduzido pelo *Sabático* trata-se de um ato de troca simbólica. Isso significa dizer que entre as estratégias de acúmulo de capital simbólico, adotadas pelo suplemento em questão, está a aposta na visibilidade de nomes legitimados no campo cultural.

É por meio da associação de sua imagem à do cânone que o *Sabático* busca instituir-se no centro do campo jornalístico cultural. Ou seja, eu falo e trato dos consagrados, pois quero me consagrar também.

A busca de ganho simbólico está na base do próprio resgate do *Suplemento Literário* sugerido pelo *OESP*. Ao propor tal retomada, o jornal apoia-se e rememora um modelo de cobertura cultural já legitimado e consagrado perante a comunidade artística, jornalística e intelectual, numa tentativa de se apropriar do prestígio do antigo suplemento.

Assim, o resgate configurou-se, na verdade, em um mero discurso do *Sabático* enquanto tática para sua diferenciação simbólica. Embora o estudo não tenha se proposto a uma comparação entre as duas publicações, podemos afirmar que a não concessão de destaque aos nomes pretendentes no cenário cultural é o primeiro ponto de distanciamento entre o *Sabático* e seu inspirador.

Como destacou o próprio *O Estado de S. Paulo* em matéria sobre a relação entre os dois cadernos culturais¹³⁴, o *Suplemento Literário* foi “ponto de encontro dos talentos da geração e revelaram nomes que se consagrariam não só na literatura, mas no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas”.

O *Sabático*, por sua vez, não privilegia obras de autores novos e promissores ainda pouco divulgados, abrindo mão desse caráter “visionário” por meio do qual se constituiu o antigo suplemento.

Ainda numa tentativa de compreender tal postura do *Sabático*, é necessária uma reflexão a respeito do lugar de fala do *OESP* em relação ao do seu principal concorrente, a *Folha de S. Paulo*. Tradição e inovação são as características que opõem os dois veículos, sendo por meio dessas duas “marcas” que eles se diferenciam e defendem a legitimidade de seu exercício.

Nesse sentido, o posicionamento do *O Estado de S. Paulo* no campo jornalístico seria transferido ao *Sabático* em forma da defesa do cânone e da alta cultura. Cabe lembrar que somente uma das capas analisadas cedeu espaço a uma manifestação artística popular. Tal

¹³⁴ O ESTADO DE S. PAULO, Vida&, p. A26, 07/mar/2010.

abertura realiza-se, contudo, quando os fotorretratos nordestinos ultrapassam seu contexto para habitar um livro e uma mostra internacional.

A noção de cânone configura-se, assim, não apenas como uma questão importante para o *Sabático*, mas, acima de tudo, corresponde ao modo como o suplemento circunscreve o campo cultural.

Essa é a principal implicação dessa reafirmação de cânones e de uma cobertura que privilegia clássicos e consagrados livros e autores, e que não favorece, por outro lado, o que há de novo em termos de literatura, nem fomenta, por exemplo, o momento atual da ficção brasileira. Ou seja, o suplemento realiza um recorte dentro do próprio campo literário, fornecendo ao leitor a sua visão de literatura.

Conforme discutido ao longo deste estudo, o jornalismo cultural, por meio de suas escolhas e abordagens, define o que merece a atenção do público. Este, por sua vez, tem a sensação de que a cobertura jornalística retrata a totalidade da produção cultural. Como bem descrevem Golin e Cardoso (2010), o jornalismo, ao alcançar e se aproximar do chamado efeito de verdade, apaga seu modo de produção e se posiciona como um domínio capaz de reproduzir a realidade.

Dessa forma, a imprensa consolida uma imagem do sistema cultural de determinado período, conformando não apenas valores da arte, como também os sentidos de cultura de uma época. Sendo assim, nos perguntamos: se a produção contemporânea não ganha espaço no *Sabático*, de que forma terá contribuído o suplemento na construção do retrato da arte e literatura de nosso tempo?

Não ignoramos, é claro, que o suplemento, ao abordar um nome clássico, pode oferecer uma leitura do mesmo sob o “olhar de hoje”. Há inclusive, em alguns momentos, uma preocupação do *Sabático* em “atualizar” o pensamento de autores, no sentido de se perguntar o que aquela produção explica – se explica – da época atual.

Não estamos dizendo aqui que o *OESP*, enquanto veículo de imprensa, ignora completamente a produção artística contemporânea. Não sabemos dizer em que proporção e de que forma, mas ela está presente, por exemplo, no *Caderno 2*. No entanto, o fato do jornal criar um suplemento dedicado especialmente à literatura e, em sua capa, dar destaque quase que exclusivamente à produção clássica, nos permite inferir que o *Estado* considera somente a alta literatura digna deste espaço privilegiado.

A forma como a literatura clássica é retratada pelo *Sabático* apontaria para essa mesma direção. Em diversos momentos, em tom muitas vezes nostálgico, os textos analisados

indicam uma necessidade de se buscar referências no passado, diante da ausência de uma produção contemporânea significativa. Ou seja, vê-se na literatura clássica um poder de transformação do mundo e do próprio leitor, que parece não ser enxergado, por parte do suplemento, na produção atual.

Tal tradicionalismo expresso na recorrência ao passado aponta para o que Canclini (2008, p.166) identificou como um recurso para suportar as contradições contemporâneas. “Nessa época em que duvidamos dos benefícios da modernidade, multiplicam-se as tentações de retornar a algum passado que imaginamos mais tolerável”, afirma o autor.

Cabe então perguntar: quais seriam as obras “ideais”, dignas da capa do suplemento? Qual a concepção de cultura que sobressai da cobertura efetuada pelo caderno de *OESP*? A análise das reportagens permite-nos dizer que a noção de valor de uma produção artística para o *Sabático* passa, sobretudo, pela questão da perenidade.

Para o jornalismo cultural praticado pelo suplemento, é clássica e detentora de valor a produção atemporal, que passou pelo teste da posteridade ou pelo filtro da história, tendo sido capaz de se constituir como referência para o artista contemporâneo.

Em outras palavras, o *Sabático* considera portador de importância obras e autores capazes de produzir modelos culturais e ou provocar mudanças duradouras no gênero artístico no qual se inserem – ponto de vista explorado, por exemplo, na relação entre a escritora brasileira Rachel de Queiroz e o romance de 30.

Intimamente relacionada à noção de tradição, a perenidade está ainda entre os pontos de distanciamento entre o jornalismo e a literatura, bem como constatou Cristiane Costa (2005, p.308) ao perguntar a jornalistas e escritores o que faria o livro superior ao jornal. “A pergunta foi respondida pela maioria dos entrevistados com uma referência à “durabilidade”, à “permanência” da obra literária”.

A analogia feita entre livro e posteridade e entre o jornal e o efêmero, é o que nos levar a pensar que o *Sabático*, embora, acima de tudo, seja um produto do jornalismo, ambicione a permanência de seu objeto - a literatura. Derivaria também daí sua maior disposição em aproximar-se do artístico do que do jornalístico, do consagrado do que do novo.

Trata-se de uma espécie de arte que fala de arte e, portanto, para compreender o periódico no papel de difusor da cultura, não se pode deixar de vê-lo como elaborador de produtos artísticos em si mesmo, prisma a partir do qual se constituíram os antigos suplementos literários. Esse caráter dos cadernos especiais dedicados à cultura é o que justificaria, por exemplo, a existência de colecionadores de seus exemplares.

Podemos pensar a valorização do clássico pelo *Sabático* pautados ainda no modo como a esfera da cultura se constitui e articula na pós-modernidade. Diante de parâmetros de valor diluídos e da legitimidade do discurso intelectual em voga, é como se o suplemento optasse pautar-se por um dos únicos “medidores” incontestáveis: o tempo.

Não que hoje não se possa discutir o que é literatura. Sarlo (2004), embora muitas vezes aborde de forma pessimista esta questão, não desconsidera, por exemplo, que se possa definir arte mediante uma lista de funções que ela desempenha na vida social ou mediante um inventário das crenças sobre ela.

Ou seja, em termos formais, o objeto artístico traz algumas particularidades que movimentam debates. Um debate do qual o *Sabático*, entretanto, se ausenta de forma bastante significativa.

É interessante perceber como - mesmo frente aos preceitos pós-modernos de uma realidade líquida, instável e na qual o perene perde sua razão de ser/existir e a mudança ganha importantes contornos -, a permanência segue persistindo e sendo adotada enquanto valor desta sociedade.

O que faz de um suplemento semanal superior a um caderno diário é sua dedicação ao que permanece, não ao efêmero; a reflexões duradouras, não ao entretenimento. O que faz da literatura superior ao jornalismo, o livro ao jornal, o romance à notícia é a permanência. A mesma que faz do livro em seu suporte tradicional ser considerado superior à internet; o clássico consagrado superior ao jovem pretendente.

A grande questão é que o *Sabático* não arrisca seu capital simbólico, enquanto publicação que se dirige a uma elite intelectual, colocando à prova sua autoridade com julgamentos incertos. Vimos, por exemplo, como o suplemento faz uso de reconhecimentos de outras instâncias de legitimação quando abre espaço a nomes não consagrados e desconhecidos pelo mercado brasileiro, como foi o caso do escritor Valter Hugo Mãe - único autor pretendente destacado pelo suplemento no período analisado.

Todas essas questões relacionam-se, por sua vez, ao modo como os suplementos literários, de forma geral, enxergam seus leitores. “Um caderno de livros busca, a princípio, um leitor culto ou interessado e desejoso de saber mais sobre livros”, salienta Travancas (2001, p.54).

Isso está expresso no *Sabático*, por exemplo, na quantidade de citações e referências a outras obras e autores que aparecem nos textos. Ou quando se pressupõe a leitura por um

público cosmopolita, curioso e bem informado. Por fim, um leitor interessado na distinção desejada pelo suplemento, isto é, informação *versus* formação e conhecimento.

Não se pode negar que isso de fato se concretiza no *Sabático* tendo em vista que sua cobertura ultrapassa a divulgação do livro em si. Não se ignora aqui, contudo, que a maioria das matérias de capa utilizou como gancho jornalístico o lançamento de livros, está relacionada à participação de autores em eventos literários ou ainda foi realizada em função direta de um fato relativo ao mercado – caso da edição sobre os livros 2.0, cuja motivação foi a contratação de um profissional por uma editora.

Dos 30 exemplares selecionados por esta pesquisa, 22 enquadram-se nesse perfil, refletindo a lógica mercadológica no qual o jornalismo se insere. Tal vinculação das capas com o lançamento de livros e, por vezes, com a realização de eventos do mercado editorial como a Flip, é justificado, contudo, também pela necessidade de se agregar às reportagens o valor atualidade, premissa do jornalismo e motor da grande imprensa, da qual o suplemento faz parte.

No entanto, percebe-se, com algumas exceções é claro, uma preocupação do caderno de *OESP* em ampliar a abordagem, focalizando, por exemplo, temas e debates suscitados pelos livros lançados e não a obra em si.

Ou seja, mesmo atrelada aos ditames do mercado editorial, a cobertura jornalística presente na capa do *Sabático* não se limita ao serviço, à medida que aprofunda sua abordagem, ainda que o enfoque concentre-se, na maioria das vezes, na figura do autor. Sendo assim, o suplemento literário *Sabático* não situou seu discurso no terreno do entretenimento, nem a construção das notícias deu-se de maneira superficial.

E, embora se dirija a um público determinado, não se isenta de contextualizar um leitor menos “preparado”, cumprindo com o que deve ser seu objetivo primeiro: o incentivo à leitura e a disseminação da literatura.

Voltamos, assim, à primeira questão aqui colocada: o problema não está na literatura que dissemina ou no modo que o faz, e sim na que deixa de divulgar, restringindo o campo literário à literatura clássica e consagrada. Ou seja, trata-se de um suplemento que fala para poucos sobre poucos.

Acreditamos que a questão esteja imbricada à própria dinâmica do jornalismo cultural e da leitura que tal prática faz de si mesma. Inseridos em um ambiente do qual se deseja diferir, os suplementos literários têm dificuldade de chegar a um equilíbrio e superar as dicotomias que eles próprios se impõem. Ou seja, quando procura ser didático sem ser

superficial, ser analítico e erudito e, ao mesmo tempo, ser capaz de atingir fatias significativas do público.

Por fim, chegamos à conclusão de que o *Sabático* não cumpre plenamente com o desafio de fomentar e promover o debate da produção artístico-intelectual contemporânea, assim como fizeram os antigos suplementos. Embora se tenha constatado que temas foram problematizados em quatro das edições por iniciativa direta do próprio suplemento, de maneira geral, o *Sabático* não mobiliza debates tal como acontecia na época do *Suplemento Literário*. Talvez porque, como vimos ao longo de todo o trabalho, a própria natureza dos debates mudou.

Tal constatação reitera, de certa forma, o pressuposto primeiro desta pesquisa de que o suposto resgate do *Suplemento Literário* caminharia na contramão do jornalismo cultural contemporâneo. O debate não se concretiza porque o *Sabático* abre grande espaço para o que está dado, para o “incontestável” e para a rememoração. Mas não é só isso.

Nina (2007, p.37), em seu livro *Literatura nos Jornais*, já havia constatado um certo “esvaziamento das polêmicas” entre os críticos, cujo exercício estaria, segundo ela, morno e acomodado. De acordo com a autora, “é raro ver um crítico, seja ele jornalista ou acadêmico, criando algum tipo de discussão no ambiente intelectual e literário”.

Em *O Livro no Jornal*, Travancas (2001, p.129) também avaliava que os suplementos não seriam mais considerados o cenário da crítica literária, um local de discussão e polêmica. E o que pudemos perceber com esta análise é que o *Sabático* não dá conta de reverter esse cenário. Como já dito, embora o debate faça-se presente em alguns momentos, eles não são a essência do suplemento.

O nascimento do *Sabático* estaria ligado, assim, a um desejo do jornal *O Estado de S. Paulo* em ampliar seu prestígio frente ao público leitor, numa tentativa de, sobretudo, reafirmar o papel do jornal e seus agentes enquanto mediadores imprescindíveis.

Por fim, sem pretender categorizar o *Sabático* enquanto produto moderno ou pós-moderno, faz-se necessário, contudo, assinalar algumas das relações que o suplemento estabelece, sobretudo com a primeira perspectiva.

O reforço da tradição, refletido na apresentação do clássico como o único portador de valor artístico, é uma demanda da modernidade. A defesa da mídia tradicional e do jornalismo com intermediário trata-se também de uma concepção moderna; assim como, a figura do crítico enquanto legislador.

Ou seja, a sugestão de resgate do *Suplemento Literário* acaba por refletir mais do que uma ideia de jornalismo cultural na qual o *Sabático* pretende apoiar-se. Juntamente a ela, são retomados uma série de concepções, conceitos e sentidos – como de cultura e do papel do jornalista e intelectual - tipicamente modernos.

Dito isto, concluimos esta pesquisa acreditando que aqui foram discutidas questões extremamente relevantes ao campo comunicacional e que, por meio dos capítulos teóricos e da análise, conseguimos responder nossos questionamentos e desvendar o modo como o suplemento literário *Sabático* atua na construção dos campos jornalístico e cultural. Esperamos, assim, que esta análise seja uma contribuição fértil, especialmente às pesquisas sobre jornalismo cultural.

Referências bibliográficas

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ et al (Org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, p.13-59, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e Intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 1 reimpr. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008a.

_____. **A produção da crença: uma contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Trad. Guilherme J. F. Teixeira; Maria da Graça Jacintho Setton. 3 ed. reimpr. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008b.

_____. “O mercado de bens simbólicos”. In: **A economia das trocas simbólicas**. Introd., org. e sel. Sergio Miceli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, p. 99-181, 2007.

_____. **As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUM, Eliane. A literatura é capaz de transformar seu mundo? **Época**. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 2010. Disponível em:
<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI198223-15230,00-A+LITERATURA+E+CAPAZ+DE+TRANSFORMAR+O+SEU+MUNDO.html>>. Acesso em: 06 março 2011.

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. Entre o consumo rápido e a permanência. In: MARTINS, Maria Helena (Org). **Outras leituras: literatura, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente**. São Paulo: Senac São Paulo: Itaú Cultural, p. 55-72, 2000.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4 ed. 4 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luiz Sergio Henriques. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CARDOSO, Everton Terres. **Bom gosto e prestígio em um suplemento cultural: a lógica do Caderno de Sábado do Correio do Povo em seu próprio discurso**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, p. 133-147, jul./dez.2010.

COELHO, Marcelo. Jornalismo cultural. In: **Um país aberto: reflexões sobre a Folha de S. Paulo e o jornalismo contemporâneo**. São Paulo: Publifolha, p. 83-94, 2003.

_____. “**Jornalismo e crítica**”, in MARTINS, Maria Helena (org.). Rumos da Crítica. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, p. 83-94, 2000.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.

CULT. O intelectual total: Pierre Bourdieu. Dossiê, ano 15, nº 166, p. 18-47, mar/2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. São Paulo: Summus, 1986.

_____. Estadão confronta o apocalipse. **Observatório da Imprensa**, Seção Imprensa em Questão. São Paulo, 16 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/estadao-confronta-o-apocalipse>>. Acesso em: 15 janeiro 2012.

FARO, José Salvador. **Dimensão e prática do jornalismo cultural**. Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos. Vol. 11, n.1, p.55-62, jan/abr 2009.

_____. **Jornalismo cultural: informação e crítica, mais que entretenimento**. Estudos de Jornalismo e Relações Públicas: Revista da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, n.9, p.75-88, 2007.

_____. **Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural**. Comunicação e Sociedade. São Bernardo do Campo: Umesp, ano 28, n.46, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel; Sesc, 1997.

_____. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FILHO, Antonio Gonçalves. A arte expressa em dólares. **O Estado de S. Paulo**, Sabático, p. S4, 04/dez/2010a.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Paulus, 2009.

GARAMBONE, Sidney. Ninguém fura ninguém. **Observatório da imprensa**. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/fd201098a.htm>>. Acesso em: 13 fevereiro 2012.

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, p. 184-203, 2010.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2 ed.; 6 reimp. São Paulo: Ática, 2007.

_____. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Trad. Carolina Araújo; rev. Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KATO, Gisele. Os sete mandamentos da arte. **Bravo!**, ano 14, nº 170, p. 24-35, out/2011.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento Literário, que falta ele faz!:** 1956 – 1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. O homem que reinventou a roda. **Bravo!**, ano 11, nº 131, p. 36-43, jul/2008.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (Org.). **Rumos [do] jornalismo cultural.** São Paulo: Summus; Itaú Cultural, 2007.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Nadja. Divulgação e jornalismo cultural. In RUBIM, Linda (Org.). **Organização e produção da cultura.** Salvador: Edfba, p.79-98, 2005.

NETO, Miguel Sanches. **Crítica e função social.** Revista Trama, Vol 1, 2005.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais** – a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

O ESTADO DE S. PAULO. Caderno resgatará suplemento que marcou época. *Vida&*, p. A26, 07/mar/2010.

_____. Estado renova projeto gráfico, lança cadernos e amplia portal. *Vida&*, p.A26, 07/mar/2010.

_____. No “Sabático”, todas as razões para cultivar o tempo da leitura. *Vida&*, p. A26, 07/mar/2010.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público:** a distância a ser extinta. Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

PEREIRA JR., Alfredo Eurico Vizeu. Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural.** 3 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RIVERA, Jorge. **El periodismo cultural.** 1 ed. 4 reimpr. Buenos Aires: Paidós, 2006.

SAFATLE, Vladimir. Arte bloqueada. **Cult**, ano 15, nº 168, p. 28-30, mai/2012.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Que fazer de Marcel Duchamp? **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, p. D-6, 01/ago/2008.

SANTIAGO, Silviano. **Crítica literária e jornal na pós-modernidade.** In: Revista de Estudos em Literatura, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, out. 1993. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Trad. Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SILVA, Juremir Machado. **A miséria do jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4 ed. atual. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SUZUKI JR., Matinas. Anotações sobre jornalismo cultural. In: **Folha de S. Paulo**. Seminário de Jornalismo. São Paulo: Folha de São Paulo, p. 79-83, 1986.

TRAQUINA, N. **Teorias do Jornalismo Vol. I: Porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005a.

_____. **Teorias do Jornalismo Vol. II: A tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, 2005b.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal – os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TUBAU, Ivan. **Teoria y pratica del periodismo cultural**. Barcelona: A.T.E. Fontes, 1982.

TONON, Rafael. Prestígio dividido. **Bravo!**, ano 14, nº 173, p. 48-57, jan/2012.

VENTURA, Mauro Souza. **Posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural: um estudo sobre a relação entre valores-notícia e hierarquia das legitimidades**. Rumores (USP), v. 6, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ANEXOS

Abaixo, a relação das 54 edições do suplemento literário *Sabático* que formaram o corpus desta pesquisa, com suas respectivas chamadas de capa. Os textos na íntegra das 30 reportagens selecionadas para a análise estão disponíveis no CD em anexo.

O ESTADO DE S. PAULO. Não contem com o fim do livro. São Paulo: Ano 1, número 1, 13 de março de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Vidas, modos de usar. São Paulo: Ano 1, número 2, 20 de março de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. A invenção do moderno. São Paulo: Ano 1, número 3, 27 de março de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Aula de letras. São Paulo: Ano 1, número 4, 03 de abril de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Sartre, próxima parada. São Paulo: Ano 1, número 5, 10 de abril de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Todas as teclas de Juan Cebrián. São Paulo: Ano 1, número 6, 17 de abril de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Cuba, substantivo feminino. São Paulo: Ano 1, número 7, 24 de abril de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Páginas da crise. São Paulo: Ano 1, número 8, 01 de maio de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Como exportar (melhor) a literatura brasileira. São Paulo: Ano 1, número 9, 08 de maio de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Barbárie e civilização. São Paulo: Ano 1, número 10, 15 de maio de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Shakespeare autenticado. São Paulo: Ano 1, número 11, 22 de maio de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Arte e angústia. São Paulo: Ano 1, número 12, 29 de maio de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Gilberto Freyre, luz e sombra. São Paulo: Ano 1, número 13, 05 de junho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Alma russa. São Paulo: Ano 1, número 14, 12 de junho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Retratos do Brasil. São Paulo: Ano 1, número 15, 19 de junho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Construção amorosa. São Paulo: Ano 1, número 16, 26 de junho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. O americano intranquilo. São Paulo: Ano 1, número 17, 03 de julho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. O olhar cúmplice. São Paulo: Ano 1, número 18, 10 de julho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Páginas da Espanha. São Paulo: Ano 1, número 19, 17 de julho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Holanda tropical. São Paulo: Ano 1, número 20, 24 de julho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. O primeiro livro – E o fim do livro? São Paulo: Ano 1, número 21, 31 de julho de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. O claro enigma da poesia. São Paulo: Ano 1, número 22, 07 de agosto de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Impressões sobre a imprensa. São Paulo: Ano 1, número 23, 14 de agosto de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Com a arma da palavra. São Paulo: Ano 1, número 24, 21 de agosto de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. A literatura para crianças vista de perto. São Paulo: Ano 1, número 25, 28 de agosto de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Ventos portugueses. São Paulo: Ano 1, número 26, 04 de setembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Lições de teatro. São Paulo: Ano 1, número 27, 11 de setembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. A expressão da escrita. São Paulo: Ano 1, número 28, 18 de setembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Máquinas de histórias. São Paulo: Ano 1, número 29, 25 de setembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Latinidade incurável. São Paulo: Ano 1, número 30, 02 de outubro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Um passo além da tela. São Paulo: Ano 1, número 31, 09 de outubro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Expressão americana. São Paulo: Ano 1, número 32, 16 de outubro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Faces da (web) poesia. São Paulo: Ano 1, número 33, 23 de outubro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Senhor da história medieval. São Paulo: Ano 1, número 34, 30 de outubro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Retrato feito à mão. São Paulo: Ano 1, número 35, 06 de novembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Senhora das letras. São Paulo: Ano 1, número 36, 13 de novembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Realeza americana. São Paulo: Ano 1, número 37, 20 de novembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Tormentos da alma. São Paulo: Ano 1, número 38, 27 de novembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Valores da arte. São Paulo: Ano 1, número 39, 04 de dezembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Brasília revelada. São Paulo: Ano 1, número 40, 11 de dezembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Expressão cubana. São Paulo: Ano 1, número 41, 18 de dezembro de 2010.

O ESTADO DE S. PAULO. Leituras para 2011. São Paulo: Ano 1, número 42, 01 de janeiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Iluminações de Antonio Candido. São Paulo: Ano 1, número 43, 08 de janeiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. A América de Mencken. São Paulo: Ano 1, número 44, 15 de janeiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. A nova cor da ficção. São Paulo: Ano 1, número 45, 22 de janeiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Vulcão vienense. São Paulo: Ano 1, número 46, 29 de janeiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. A métrica da paixão. São Paulo: Ano 1, número 47, 05 de fevereiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. A nova onda das editoras. São Paulo: Ano 1, número 48, 12 de fevereiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. No campo de Deus. São Paulo: Ano 1, número 49, 19 de fevereiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Viagem no espaço e no tempo. São Paulo: Ano 1, número 50, 26 de fevereiro de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Visões de Foucault. São Paulo: Ano 1, número 51, 05 de março de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Corpo a corpo com o romance. São Paulo: Ano 1, número 52, 12 de março de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. O retorno do filósofo. São Paulo: Ano 1, número 53, 19 de março de 2011.

O ESTADO DE S. PAULO. Uma senhora literatura. São Paulo: Ano 1, número 54, 26 de março de 2011.